2 Vol.
30/ Fx

J. M. Loughridge.

February 5th., 1960.

Eugen Kühnemann

Goethe

Erster Band

Im Insel-Verlag zu Leipzig · 1930

Den Gefährten
meiner Fauſtſtunden

Inhalt der beiden Bände

Erster Band

Vorwort 7

Einleitung: Der Faustgedanke in seinem Wandel durch die Jahrhunderte bis auf Goethe I–VIII 13

Erstes Buch 55

1. Goethe bis zum Urfaust 57

2. Der Urfaust 88

Zweites Buch 177

1. Goethe bis zum Faustfragment I–VI 179

2. Das Faustfragment 296

Drittes Buch 327

1. Goethe bis zum Ersten Teil des Faust I–VI 329

2. Der Erste Teil des Faust 424

Zweiter Band

Vorrede zum zweiten Bande 5

Viertes Buch 7

1. Goethe bis zum Zweiten Teil des Faust 9

2. Der Zweite Teil des Faust 336

Vorwort

In meinem Buche über Kant ist unternommen worden, das größte Werk der deutschen Wahrheit zu deuten. Dies Buch versucht die gleiche Arbeit für das größte Werk der deutschen Schönheit, für Goethes Faustdichtung. Damit ende ich meine Reihe großer Gestalten aus dem Reich des deutschen Geistes und füge zu „Herder", „Kant" und „Schiller" als natürlichen Abschluß meinen „Goethe". Ich fasse hiermit diese vier Bücher mit ihren sechs Bänden in ein einziges Werk zusammen und gebe ihm den Namen: „Eine Erziehung zum deutschen Geiste."

Die Erziehung besteht nicht darin, daß wir eine vergangene Gedankenwelt in uns zu wiederholen suchen; denn der Geist ist ewig sich neu erschaffende Tat. Aber die nationale Begabung bleibt durch alle Zeiten dieselbe. Darum sind die Genien des nationalen Geistes für alle Späteren Vorbild und Führer. Denen, die im Geiste den Sinn des Lebens erblicken, bedeutet der Genius den höchsten Gegenstand der Erkenntnis und das große Kunstwerk die höchste Blüte des Genius und demnach den edelsten Vorwurf wissenschaftlicher Arbeit. Die Deutschen müssen im Wiederaufbau ihres scheinbar hoffnungslos zerrütteten Lebens die Schule ihrer größten Geistesführer noch einmal ganz von vorne durchmachen. Dann leitet sie Herder in das Reich der deutschen Seele ein, indem er in der Überzartheit seiner ahnenden Organe, durch die allein ein solches Werk möglich war, sich selbst zum Opfer bringt. Dann eröffnet Kant als die Genialität der reinen Vernunft das Gesamtreich des Geistes in all seinen schaffenden und Leben hervorbringenden Kräften: die sokratische Selbsterkenntnis des Menschen kommt auf ihre Höhe. Schiller durchleuchtet das Leben der Menschheit als die erhabene und heroisch-tragische Angelegenheit, die es ist, und wird in Philosophie und Tragödie zugleich der Prophet des Lebens im Unbedingten mit seinen letzten Forderungen, seinen Möglichkeiten und seiner Gefahr. In Goethe fassen sie alle als in ihrer Erfüllung sich zusammen: der geschlossene Lehrgang ist vollendet. Das vorliegende Buch unterscheidet sich von allen früheren Goetheschriften dadurch, daß es allerdings um eine Gesamterfassung des Goethischen Geistes, Wesens und Wirkens zu tun ist, so jedoch, daß der Meister

in jeder seiner vier großen Schöpferzeiten allemal in dem ihr angehörigen Stück des „Faust" das letzte Wort sagt. Es unterscheidet sich von allen früheren Faustschriften dadurch, daß es in dieser Deutung einzig und allein um den künstlerischen Gedanken zu tun ist. Beiseite bleiben alle bloß gelehrten Stofflichkeiten. Der Gestaltungsgedanke in seinem ersten Aufgehen und in seiner Selbstentfaltung durch alle Szenen vom „Habe nun, ach! Philosophie..." bis zum „Chorus mysticus" soll verstanden sein. Dieser Gedanke ist das Leben Goethes, wie es sich selber als Gestalt zur Offenbarung wird. Darum kann nur ein Goethebuch den „Faust" wirklich ausdeuten, darum kann nur ein Faustbuch das Goetheverständnis in sich zum Abschluß bringen; – Goethe und Faust sind in diesem Sinne eins. In dem gestaltenden Gedanken seines größten Kunstwerks ergreifen wir das Ganze dessen, was in Goethe das Lebendige und ewig Leben Schaffende war und ist. Indem wir darin das Verständnis seines Wesens vollenden, nehmen wir seine Lebendigkeit in das eigene Leben hinüber.

Wir müssen die herkömmlichen Einteilungen in der Wissenschaft einmal entschlossen überwinden. Wenn wir jede Arbeit über Herder, Schiller, Goethe zur Literaturgeschichte im alten Sinne rechnen, so unterliegen wir dem plumpen und ideenlosen Materialismus, für den die Welt nur aus Stoffen besteht. Die Wissenschaften unterscheiden sich nicht nach ihren Stoffen, sondern nach ihren Formen, d. h. ihren Methoden. Wer in philologischer Methode denkt, bleibt Philologe, auch wenn er Gegenstände behandelt, die herkömmlich zur Philosophie gerechnet werden. Dies gilt von so manchem „Philosophen" in Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft. Wer in philosophischer Methode denkt, bleibt Philosoph, welchen Stoff er auch wähle. Philosoph ist, wer im Erkennen zu den letzten Bedingungen der großen Gegenständlichkeiten zurückdringt und diese letzten Bedingungen in ihren Beziehungen zum Unbedingten ergreift. So sei denn hier nach vierzigjähriger Arbeit endlich einmal die Wahrheit gesagt. Die vier Bücher, die nun ein einziges Werk bilden, versuchen die Begründung und Darstellung der Geistesgeschichte als einer philosophischen Wissenschaft. Die philosophische Methode, wie Kant sie als die transzendentale schuf, soll nach den Grundfragen der Naturerkenntnis, an denen Kant sie gewann und entwickelte, zur Grundform der Geisteswissenschaft fortentwickelt

werden. Eine richtige transzendentale Deduktion der Geister in ihrem Schöpfungswerk wird versucht. Sie sollen aus ihren letzten Bedingungen in der Ganzheit ihres Wesens und Wirkens vor unseren Augen sich gleichsam hervorbringen und zugleich an den Ewigkeitsaufgaben des Geistes in ihrer Wertigkeit gemessen werden. Eine neue Wissenschaft wird gefordert, die aus ihren eigenen Grundbegriffen sich aufbaut. Der große Gegenstand ist das Ineinandergreifen von Persönlichkeit, Werk und Schicksal. Diese Begriffe werden in der philosophischen Methode der Geisteswissenschaft zu völliger Einheit gebracht. Das Werk ist die Persönlichkeit, wie sie sich selber an ihren gegenständlichen Aufgaben zur Offenbarung und Darstellung kommt; das Schicksal ist das Gesetz, nach dem die Persönlichkeit als geprägte Form sich entwickelt und entwickeln muß. Nicht eine Bücherkunde, sondern eine Lebenskunde ist das Ziel. Eine solche Geisteswissenschaft ist eigentlich die wahre Lebensphilosophie. Indem sie die Genien in der Größe und in dem Sinn ihres Lebenskampfes ins Leben zurückruft, erzieht sie den Lebenden zum Ernste vor den Ewigkeitsaufgaben des Geistes. Das Höchste wäre erreicht, wenn ein solches Buch als ein tüchtiges Stück Leben in sich selbst bestünde, auch wenn man im übrigen nicht davon wüßte, wer Herder, Kant, Schiller, Goethe gewesen sind. Übersetzt man freilich, wie man sollte, Philologie mit „liebende Deutung des Wortes", dann ist ohnehin die Philosophie die einzig mögliche Philologie vom deutschen Geiste. Denn das deutsche Wort ist durch und durch philosophischer und durch und durch religiöser Geist. Eine neue Gestalt des philosophischen und des religiösen Lebensgedankens und Lebenswillens stellt sich in der größten Zeit der deutschen Geistigkeit zugleich als große Dichtung dar; eine solche gleichzeitige und gleich ursprüngliche Offenbarung im Philosophischen und Künstlerischen ist in der Weltgeschichte einzig und allein dem deutschen Geiste beschieden gewesen. Hier liegt das Krongut der deutschen Freiheit, das wir zu wahren haben. Wer um diese Gestalten ringt, muß dabei ein Werk für ursprüngliche philosophische und künstlerische Bildung tun. Allzulange sind an dieser Stelle die großen Möglichkeiten versäumt, – zum Schaden der Wissenschaft, zum Schaden unserer lebendigen Bildung, zum Schaden unserer Jugend. Aber wir werden unsere Lehrstühle des deutschen Geistes haben. Sie werden bekleidet werden von Männern, die

vollwertige Philosophen und zugleich Männer des sicheren künstlerischen Verstandes und selber künstlerische Gestalter sind. Sie werden als die Erzieher zum deutschen Geiste der wesenhafte Mittelpunkt im Lehrleben unserer Universitäten sein, welche dadurch allein vor dem Ganzen der Nation ihr Dasein rechtfertigen können, daß sie die Ideenträgerinnen für das nationale Leben und die höchsten Erziehungsanstalten des nationalen Willens sind. Lassen wir hinter uns die Programme und theoretischen Vorerwägungen, von denen wir bis zum Überdruß und Ekel gehört haben. Denn diese im Wort ertrunkene Zeit ist gar zu leicht geneigt, was als Programm auf dem Papier steht, sich als Tat anzurechnen. Laßt uns nun endlich Taten sehen. Die transzendentale Methode Kants deckt sich in der Geisteswissenschaft mit Goethes Methode der Urphänomene: es gilt das Zurückdringen zu den letzten Grundbestimmtheiten, es gilt die Erfassung des Ganzen in anschauendem und darstellendem Erkennen. Dies ist jene genetische Methode, durch welche Leibniz, Kant und Goethe die Einheit des deutschen Geistes in sich versinnbildlichen. In der Erfassung des Einmaligen und Einzigen bedeutet die Darstellung die höchste Gestalt der Wahrheit selber und den Abschluß des Beweises. Goethes Arbeiten zur Geistesgeschichte sind durch und durch philosophisch, – allzulange sind sie nicht in den richtigen Händen gewesen. Kant mit Goethe, Goethe mit Kant zu durchdringen – das ist die Aufgabe der deutschen Bildung –, das ist die deutsche Bildung selbst. Leibniz umschließt sie beide.

Im Gebiete des Erkennens gibt es zwei verschiedene Arten von Büchern. Es ist ein Unterschied, ob ein Buch nur dem Verstande entspringt und nur an den Verstand sich wendet, oder ob es aus dem Ganzen einer lebendigen Persönlichkeit hervorgeht und, wie es einen lebendigen Menschen in sich darstellt, so auch das Ganze des Lebens in dem Leser sucht. Bücher dieser letzten Art sind selber lebendige Wesen und tragen an sich die Spuren ihrer langen seelischen Geschichte. Es sind auch Spuren des Kampfes, der keinem Erkennenden erspart bleibt. Der Streit ist ewig gesetzt zwischen dem neuen Geistesgebilde und den bestehenden Einrichtungen, die für die Pflege der geistigen Angelegenheiten geschaffen werden. Die Endlichkeit des Geistes verlangt für alle seine Bestrebungen diese festen Formen, in welchen die Überliefe-

rungen sich erhalten. Sie sind für die Wahrheit zugleich Wohltat und Verhängnis, Wohltat, da sie eine Kraft der Bewahrung sind, Verhängnis, da die Form zugleich die Gestaltung und die Erstarrung des Lebens bedeutet. Es ist allzuoft wahr: die Einrichtungen als solche beruhen auf dem Haß gegen den lebendigen Geist. Wie oft ist die Kirche der Todfeind der lebendigen Religion gewesen! Jeder Geistliche hat es erst zu beweisen, daß er nicht ein Pharisäer ist. In den großen Einrichtungen für die Lehre der Wissenschaft ist es dasselbe. Auch sie werden Machtgebilde, die sich im Besitze des einmal angenommenen Geltenden zu erhalten suchen. Sobald sich selbstische Zwecke mit dem heiligen Dienst der Wahrheit verknüpfen, ist die tiefe Schlechtigkeit da, die sich im Leben, wie es ist, allem Geistigen beimengt und die dem Naiven, der draußen steht, so unverständlich bleibt. Man hat sie überwunden, wenn man sie begreift und in ihrer Notwendigkeit als Erbteil des Geistes in seiner Endlichkeit versteht. Ein Buch über Goethe hat viel Seltsames zu berichten über das Schicksal des lebendigen Gedankens unter den Männern der Zunft: die Todfeindschaft und den entschlossenen Vernichtungswillen beim ersten Hervortreten, das tückische Verschweigen, die hinterlistige Verdrehung, – denn der Geist ist listig in Erfindungen, die gerade die offenkundige Überlegenheit in einen Fehler und den offenkundigen Mangel in eine Überlegenheit umdeuten –, und endlich, wenn es gar nicht mehr anders geht, das laue Anerkennen, jedoch mit dem Zusatz, daß dies alles gar nichts Neues sei! All das sind notwendige Begleiterscheinungen des Kampfes, in dem allein es einen Fortschritt gibt. Wir sollen an allem lernen und in allem allein den Weg der Wahrheit gehen. Ist auch ein unverhältnismäßig großer Teil alles geistigen Lebens Schwindel, so bleibt doch gewiß, daß der Schwindel, wenn er auch seinen Mann ernährt und zu Ehren bringt, spurlos vorübergeht. Lassen wir nur in das eigene Leben auch nicht den geringsten Anteil an jenen Selbstigkeiten hinein. Die letzte Kraft und Überzeugungsgewalt der lebendigen Bücher ruht darauf, daß sie aus einem guten Gewissen stammen. „Das Wahre ist einfach und gibt wenig zu tun, das Falsche gibt Gelegenheit, Zeit und Kräfte zu zersplittern." – –

Unter den Gefährten meiner Fauststunden, denen dies Buch zugeschrieben ist, verstehe ich nicht nur die Hörer meiner Vorlesungen

und Vorträge; – auch deren Zahl muß im Verlauf von dreißig Jahren hoch in die Tausende gehen. Fast mehr noch denk ich an die kleinen Schüler- und Freundesgemeinden, die sich in der edelsten aller Verbindungen von Geist zu Geist – dies ist die Verbindung im gemeinsamen Genuß großer Dichtung – zusammenschlossen, wenn ich unter ihnen die ewigen Verse und Szenen sprach. Mein buntes Leben selbst mit all seinen Stätten steht vor meinem Auge auf, wenn ich ihrer gedenke: die Orte meiner Lehrwirksamkeit in Deutschland und Amerika, aber darüber hinaus – auf dem weißen Fluß bei Kanton in China, am Kamin des Freundes in St. Louis, vor der Hütte im Urwalde in Missouri in wunderbarer Mondennacht, im moskitogeschützten Häuschen über dem Wasser auf der Walhallafarm des großen Freundes und Bruders in Michigan, im Kreuzgang des herrlichen Hauses hoch über dem Ohio, im Eukalyptushain bei Los Angeles, im Hause der Freunde und Wohltäter in New York, in Riga als erster Geistesgruß der alten Mutterheimat an die Söhne, die zu uns zurück wollten, in Hermannstadt unter den Siebenbürger Franken, im Heim und Freundesheim in Fischbach – wo wäre hier ein Ende? Viele der Freunde sind bereits dahingegangen, die meisten in der Welt zerstreut, – alle grüß ich in großer Liebe. Das größte Gedicht der Deutschen hat mir mein Leben zu einem freien Volk auf freiem Grund gemacht, zu einem Volke der in Goethes Wahrheit und Schönheit Befreiten auf dem Grunde seiner Geistesfreiheit. So möge, da nun bald die dunkeln Schatten sich senken müssen, dies Buch das Werk fortsetzen, dem mein lebendiger Mund verstummt.

Fischbach im Riesengebirge, 27. September 1929

Eugen Kühnemann

Einleitung

Der Faustgedanke in seinem Wandel durch die Jahrhunderte bis auf Goethe

Erkennt man in Goethes Faust allgemein die größte Dichtung der Deutschen, so besitzt die deutsche Bildung in einer solchen Übereinstimmung eins der wenigen künstlerischen Urteile von unbedingter Geltung. Sonst schwankt die Wertung des Kunstwerks mit der Bewegung des künstlerischen Lebens selber. Goethes Faust behauptet sich als das Lebensbuch und das Volksbuch der Deutschen. Die deutsche Dichtung hat in ihm eins der Werke gewonnen, die in die Reihe der Weltdichtungen emporragen. Ihre Zahl ist klein. Neben Homer, Dante, Shakespeare und Goethe wird schwerlich noch ein Dichter den Anspruch auf solche Weltgeltung seines Werkes erheben dürfen. Die homerischen Gedichte, Dantes göttliche Komödie, Shakespeares Hamlet, Goethes Faust erhalten der abendländischen Seele das Gedächtnis ihrer Geschichte.
Die großen Geschichtsvölker lösen sich in ihnen ab. Die Griechen schaffen den Geist des Abendlandes. Italien als der tragische Erbe Roms bleibt dem Mittelalter eine Art Hauptstadt der Bildung. Die Engländer rüsten sich im sechzehnten Jahrhundert, die Herrschaft über die Welt anzutreten. Die Deutschen werden in großer Philosophie und Dichtung die Lehrer der Menschheit. Kein französisches Werk gehört in den Zusammenhang hinein. Der Don Quijote des Cervantes offenbart zwar von der humoristischen Seite, wie Hamlet von der tragischen, die Gebrochenheit des modernen Geistes zwischen Endlichkeit und Unendlichkeit, aber bleibt doch mehr als die großen Weltdichtungen im Zeitlichen gebunden. Das ganz junge Volk der Russen hat in Tolstojs „Krieg und Frieden" den Roman in die große Volksepik hineingehoben, aber mehr wie ein Versprechen für künftige Vollendungen. Die Bibel ist zwar durch jenes Wunder, welches hier Bücher der verschiedensten Verfasser und Zeiten in eine Einheit zusammenfaßte, die Weltdichtung der abendländischen Menschheit geworden. Aber als das große ewige Lebensbuch der Völker bedeutet sie mehr den Kern jenes Menschheitsgeistes, aus dem die Weltdichtungen der Christenheit hervorgehen.
Es liegt ein Abgrund zwischen den homerischen Gedichten und den drei späteren Werken, die in schneller Folge einander ablösen. Dante spricht zu einer neuen Welt. Diese ist bereits jenes Europa, das, über die Meere sich ausdehnend, dereinst auch Amerika und Australien umfassen sollte. Entstanden aus der größten Kolonisationsarbeit aller Zeiten, in der die katholische Kirche eine neue Erde als die geistige

Einheit im Weltreich der Christenheit schuf, hat das neue Europa sich in dem stillen Jahrtausend, von dem keine Weltdichtung zeugt, in Kaisertum und Kirche gebildet. Ein neues Bewußtsein der Menschheit ist reif geworden: nur solche Reife gewinnt den Ausdruck in großer Kunst. Jesus Christus setzt die große Scheide der Zeiten. Eine neue Seele spricht aus den späteren Gedichten, die alle als Werke der christlichen Weltzeit in dieselbe Reihe gehören. Das Leben ist nicht länger eine holde Gegebenheit, nicht länger genießen geniale Knaben in unbefangener kindlicher Weltlust das Glück des Daseins. Das Leben ist als eine furchtbare Frage auf die Seele des Menschen gelegt. Die Furchtbarkeit, Gefährlichkeit und Fragwürdigkeit des Daseins hat die Seele weit und tief gemacht. Dantes Wanderung durch Hölle, Fegefeuer und Himmel ist ja in Wahrheit nur der Weg der dem Endlichen verhafteten und zum Unendlichen emporstrebenden Seele. Das Leben ist das ewige Schwanken zwischen Himmel und Hölle. Shakespeares Hamlet kennt die gleiche Spannung gegen die furchtbare Wirklichkeit, wenn der Jüngling in entsetzlichem Erwachen zur Überwindung der bösen und gemeinen Welt berufen wird und in zartem Adel versagt. Goethes Faust nimmt die Frage in ihrer vollen Bewußtheit. Wo findet das von Himmel und Hölle umkämpfte Menschenleben, in die Bedingtheiten des Daseins gefaßt, den unbedingten Sinn, in dem es vor dem Gewissen besteht? Die Gedichte sind alle drei Dichtungen des christlichen Lebensgedankens, wie denn jedes in einer Krisenzeit des Christentums entspringt. Noch birgt bei Dante der mittelalterliche Kosmos in der Einheit von Wissen und Glauben, Erkenntnis und Religion alles Leben im Absoluten. Renaissance und Reformation geben Shakespeare den Tiefblick in die Geheimnisse der Persönlichkeit. Die Aufklärung hat in der Mündigkeit der Vernunft die geschichtliche Religion auflösen wollen, ward aber nur der Durchgangspunkt zu einem neuen religiösen Lebensgefühl, in dem bei Goethe die ganze Innerlichkeit des christlichen Bewußtseins sich erneut. Von Christus stammt der Ernst zum Leben, der die Seele in all ihrem Irren zu Gott beruft. In der unmittelbaren Bezogenheit auf das Göttliche erhält sie unendliche Tiefe. Goethes Faust faßt den gemeinsamen Gegenstand aller großen Dichtung im christlichen Weltalter in grundsätzlicher Schärfe und Bewußtheit.

I

Es gibt eine Geschichte des Faustgedankens Jahrtausende vor dem geschichtlichen Faust, es gibt eine Geschichte der Faustsage und Faustdichtung Jahrhunderte vor Goethe. Diese große Geschichte spiegelt in sich das Werden des abendländischen Geistes.

Das Leid des Menschseins liegt in der Pein der Endlichkeit. Die endlichen Schranken zu zerbrechen, treibt den Menschen ein unwiderstehlicher Trieb zu den Erkennenden. Der Ursprung aller Wissenschaft liegt in der Zauberei. Noch jetzt entspringt sie bei den Urvölkern in dem Schamanen, dem Medizinmann, der die Krankheit heilt, den Naturkräften gebietet, die Sünde entsühnt, den Tod überwindet. Der Weise als Arzt, Wundertäter, Sühnepriester und Heiland, der den dämonischen Gewalten und bösen Geistern mit magischen Kräften gebietet, ist die älteste Gestalt des Erkennenden unter den Menschen. Im hellen Lichte des griechischen fünften Jahrhunderts zieht Empedokles, als Forscher ein kluger und besonnener Rationalist, als ein halb göttliches Wesen, heilend, Wetter machend, sühnend, erlösend durch die Städte. Nennen wir das Verlangen nach Befreiung von den eingewachsenen Übeln der Endlichkeit das Bedürfnis nach Erlösung, so werden die Zeiten, in denen der Erlösungsgedanke das Seelenleben beherrscht, der Magiergestalten vor allem bedürfen. Das ausgehende Altertum führt im Neuplatonismus und Neupythagoreismus die griechische Weisheit zur Theurgie und Magie zurück und schwelgt in seiner Pythagoraslegende: der Philosoph als Wundertäter und Heiland bringt den Menschen die Erlösung. Nun aber macht das Christentum den Erlösungsgedanken zum tragenden Gedanken der Religion, die eine neue Welt erschafft. Die Kräfte Gottes kämpfen mit den Kräften der Dämonen. Die rettende Magie der Gnade tritt in den Kampf mit den magischen Gewalten des Bösen. Jede Epoche des Christentums hat ihre eigene Maguslegende.

Die Heilige Schrift selber enthält in der Apostelgeschichte den Keim für die Maguslegende des Urchristentums, die Sage vom Simon Magus. Der samaritische Zauberer Simon möchte für Geld von den Aposteln die Gaben des Geistes und der Kraft erkaufen. Schnöde Gewinnsucht drängt sich unter die, die von der göttlichen Gnade erfüllt sind. So verworfen erscheint vor dem wahren Heil die gemeine Zauberei. Die kleine

Geschichte schwillt in einer wahren Mythenbildung immer üppiger aus. Sie wird zum Parteigedicht derer um Petrus gegen die um Paulus und eröffnet uns überraschenden Einblick in tiefe Gegensätze der urchristlichen Gemeinde. Wenn dann endlich Simon das Haupt einer gnostischen Sekte wird, so treten wir bereits in die Zeit, in der die Weltgegensätze sich in metaphysischen Systemen ausprägen und nicht mehr Judenchristentum gegen Heidenchristentum, sondern christliche Philosophie gegen heidnische Philosophie streitet. Die Religion droht sich in wild gewordener kosmogonischer Mythendichtung zu verlieren. Seltsame Zeit, in der die Menschen so natürlich in Symbolen des Göttlichen dachten, wie wir in Begriffen denken. Wenn der gnostische Welterlöser Simon dann in diesen mythisch verkleideten Kämpfen der Gatte der Helena wird, wenn er künstlich aus den Elementen einen Knaben gleich dem Homunkulus schafft, wenn sein Vater Faustus oder Faustinianus heißt, seine Söhne Faustus und Faustinus, da wird es dem Forscher schwer gemacht, sich zu dem zu entschließen, was ihm das Verhaßteste ist, und zuzugeben, daß dies ein Zufall sei. Die spätere Fortbildung der Sage verhält sich zu ihrem Beginn ähnlich wie der zweite Teil des Goethischen Faust zum ersten. Der Keim einer einfachen menschlichen Geschichte quillt auf und entfaltet sich in einem Wunderbaum der weltumspannenden gedanklichen Zusammenhänge und geheimnisreichen Beziehungen. Dieselbe Sagenbildung arbeitet schon am Simon Magus, die später die geschichtliche Faustgestalt ergriff.

Die alte Kirche besaß ihre Magussage in der Geschichte des Cyprian von Antiochia. Die Kirche steht in der entscheidenden Auseinandersetzung mit der antiken heidnischen Bildung. Cyprian ist der Philosoph mit dem höchsten Wissen der Heiden, in neuplatonischer Weise der Theurg und Magus und wird zuschanden an der Kraft Gottes, die die christliche Jungfrau Justina beseelt. Er wird selber dem wahren Heil gewonnen, für das er das Martyrium erleiden darf. Eine neue Zeit, neue Menschen, eine neue Lebensanschauung ziehen herauf. Die Dämonen des Cyprian, der – man kann es nicht anders nennen – in Antiochien eine Verkaufsbude für Zauberei aufgetan hat, vermögen nichts über die heilige Jungfrau, die er der sinnlichen Glut des Aglaidas gewinnen will. Beschämt liefert er dem Bischof die Zauberbücher aus.

In der Liebe des wahren Gottes mit Justina vereint, duldet er mit ihr in Rom den Tod der Märtyrer. Die wundertätigen Gebeine bleiben in der Ewigen Stadt, die auch durch sie zur Hauptstadt der Christenheit geweiht wird. Eine falsche Magie bricht vor der wahren zusammen. Ehe – Heidentum – moralischer Tod, Ehelosigkeit – christlicher Glaube – ewiges Leben sind die Begriffsdreiheiten, in denen alte und neue Zeit sich scheiden. Die Heiligenlegende, der Bluthunger des Martyriums, die Reliquienverehrung leiten hinüber in die neue Schwärmerei, die hier immerhin noch im ersten schüchternen Entstehen ist.

Die Cyprianslegende gab Calderon den Stoff zu seinem „Wundertätigen Magus" (1637): die großartigste Dramatisierung einer Maguslegende vor dem Goethischen Faust. Kein Geringerer als Lord Byron wollte in vielen Szenen Calderons das Vorbild Goethischer Fausterfindungen sehen – unsinnig genug, da der erste Teil des Faust längst gedruckt war, als die Übersetzung von Gries das Werk Calderons zugänglich machte. Aber die beiden großen Dichtungen verdeutlichen sich gegenseitig als die Stimmen verschiedener Zeiten. Calderon de la Barca (1600–1681) begleitet das siebzehnte Jahrhundert der Gegenreformation und des spanischen Anspruchs auf die Weltherrschaft als höchster Ausdruck der zugleich höfischen und kirchlichen spanischen Theaterkunst – ohne Frage die größte dramatische Begabung der romanisch-katholischen Welt, das Gegenbild des germanisch-protestantischen Shakespeare.

Alles ist Theater – voll von wogendem Leben und zugleich von hergebrachten Schemen. Cyprian grübelt über den Geheimnissen der Gottheit, als der Dämon ihm nahe tritt. Zwei Jünglinge sind es, die Justina lieben, auf daß hier bei Calderon Gegensatz und spanisches Klingenkreuzen sei. Cyprian als Liebesbote verfällt selber dämonischer Verliebtheit. Der Dämon läßt sich in der Nacht an Justinens Balkon herab und verwirrt die Gemüter. Aus dem Schiffbruch am einsamen Strande arbeitet sich ein Gescheiterter – wieder der Dämon – heraus und preist dem Cyprian seine magische Kunst. Wißbegierde und Liebe träumen von der Erfüllung durch übernatürliche Kräfte. Um Justina würde Cyprian seine Seele geben: beim Wort genommen, unterschreibt er dem Bösen diesen Vertrag mit Blut. Aber der vollendete Magus sendet umsonst die schwirrenden Dämonen gegen die Jungfrau. Es ist

eine berauschende Szene, wie sie ihrer Herr wird. Zitternd bekennt der besiegte Dämon dem Cyprian den wahren Gott. Die Gnade ergreift den Bekehrten und weiht den Bekenner zum Martyrium. Mit Justina zusammen geht er in den Tod, – rührend tröstet sie ihn durch Gottes vergebende Güte und liebt ihn im Sterben. Über den Enthaupteten auf einer Schlange schwebt der Dämon empor und wird zum Zeugen für Justinas Reinheit. „War ein Magus der, so war Magus er vom Himmelreiche."

Wahrheitsdurst und Leidenschaft finden den Frieden in der Erkenntnis des wahren Gottes und in heiliger Liebe. Heidentum und Christentum stehen einander gegenüber wie falscher Glanz und unverdientes, im Martyrium beseligtes Leiden. Die katholische Wahrheit ist der wahre, siegreiche Held des großen Spiels. Freilich ist sie auf Treu und Glauben als ein Gegebenes hingenommen. „Der Wundertätige Magus" ist das Lied von der Glorie der katholischen Wahrheit. Auch die Darstellung der Menschen bleibt ganz im Herkömmlichen, es fällt kein Blick der Entdeckung in die Wunder und Geheimnisse der persönlichen Seele. Das ganze Leben wird in dekorativ-theatralischem Sinne genommen: alles dient der Szene und ihrer farbigen berauschenden Bildlichkeit. Dies ist nicht große Menschheitspoesie, aber es ist große Theaterdichtung der katholischen Seele im Zeitalter der Gegenreformation.

Die Nähe zum „Faust" liegt allein im Stoff. Es ist beide Male um Wahrheit und Liebe zu tun. Beide Male geht der Weg durch die Verstrickung mit dem bösen Geiste zum Heil: auch für Calderon ist die Menschenseele der Kampfplatz von Himmel und Hölle. Aber die Wahrheit bei Calderon ist spitzfindige Dialektik, ihre Fülle im katholischen Dogma gegeben; bei Goethe ist die Wahrheit gottgleiche Erleuchtung über das All, die dem bloßen Verstand versagt bleibt und gerade den Genius der Erkenntnis zum Märtyrertum seiner Genialität verurteilt. Die Liebe bei Calderon ist das sinnliche Verlangen nach dem Weibe, bei Goethe die Erschütterung der Seele, in der der Mensch Menschenleben selbst als Himmel und Hölle erfährt. Der Dämon Calderons ist als ein Stück kirchlicher Mythologie ohne jeden persönlichen Charakter gegeben; Goethes Mephistopheles bedeutet die zernagende Kraft des Verstandes, wie er an das ewig Bedingte des menschlichen Seins als die Gemeinheit und das Böse geklammert bleibt. Die

Erlösung ist bei Calderon als die Aneignung des katholischen Dogmas fertig und gegeben, bei Goethe bedeutet sie das Ziel unendlichen Strebens in unablässiger Tätigkeit, dem dann die göttliche Liebe sich neigt. Alles wird von Goethe in die Tiefen der Menschlichkeit hineingeführt: so wird aus dem Theater große Menschheitsdichtung. Niemals hätte aus dem „Wundertätigen Magus" Goethes Faust werden können. Aber was der Wundertätige Magus im spanischen Katholizismus des siebzehnten Jahrhunderts ist, das ist Goethes Faust im deutschen Protestantismus des achtzehnten und neunzehnten Jahrhunderts.

Die Maguslegende des eigentlichen Mittelalters war die Geschichte des Theophilus von Cilicien. In allen Literatursprachen vielfach und immer aufs neue dargestellt und behandelt, erklingt sie wie ein Lieblingslied der mittelalterlichen Seele; ihre Zeit soll die des sechsten Jahrhunderts sein. Wie der fromme und bescheidene Vicedominus und Ökonom Theophilus, durch den neuen Bischof gekränkt, vom schlimmen Juden nachts in den Zirkus geführt wird, in dem er den Teufel unter den Seinen erblickt, kommt es zur Verschreibung an den Bösen. Schreckliche Gewissensangst ruft durch sein Gebet die Jungfrau Maria zu ihm herab, die, erst unerbittlich, dann doch ihren Sohn Christus um Hilfe angeht, wobei sie auch bei ihm starkes Widerstreben zu überwinden hat. Aber der Schein ist noch in Satans Hand geblieben. Wieder nach drei Tagen inbrünstigen Gebets findet der Ermattete, aus tiefem Schlummer erwachend, ihn auf der Brust, beichtet vor der Gemeinde, kehrt vor den Altar zurück und stirbt wenige Tage darauf – selig in Jesus Christus und seiner Mutter. – Die Kirche hat gesiegt, die Todsünde ist nun der Abfall des abtrünnigen Herzens von Gott. Aber Zerknirschung und Reue führen zum Heil zurück, das die Kirche in ihren Gnadenmitteln durch die Heiligen und vor allem durch die Heilige Jungfrau bereit hält. So einfach ist die Welt der Seele in ihren Beziehungen zum Ewigen geworden. Die süße Marienlegende, für die Gottfried Keller uns ein neues Ohr gab, ist das Seelenlied der neuen Zeit. Wenn Weltverlangen und Weltangst den unheimlichen Schauder des Teufelsbündnisses genießen, so gibt die Rettung der Seele das Gefühl der Geborgenheit in sehnsüchtiger und zärtlicher Liebe.

Schon beim Lesen der Legende hat man den Eindruck von dramatischen Szenen, die einander folgen. Das niederdeutsche Schauspiel vom Theophilus, das man sehr freigebig den Faust des Mittelalters genannt hat, setzt uns in die naiven Anfänge der Mysteriendichtung, die in Goethes Faust ihr höchstes Werk bekam. Man sieht die Spannungen und Weiten der Abstände in Kunst- und Volksdichtung in den Beziehungen des „Faust" zum „Wundertätigen Magus" und zum Theophilus. Noch stehen wir bei dem mittelalterlichen Spiel in der arglosen Kunstlosigkeit mit blinder Vervielfältigung der Szenen und Gestalten in einem bloßen Nacheinander.

Auch der Faust der Sage fällt in der Abtrünnigkeit des trotzigen und selbstischen Herzens. Das Volk erzählte noch viele Geschichten von Bündnissen mit dem Teufel. Es nahm in seinen Sagen Stellung zu den Erscheinungen der Zeit, die ihm unheimlich waren. Standen von Sylvester II. bis Gregor VII. achtzehn Päpste im Verdacht von Beziehungen mit dem Teufel, so regt sich eine Art des ersten protestierenden Einspruchs gegen die Verweltlichung und das böse Tun der Kirche. Die großen Gelehrten vollends vom dreizehnten bis zum beginnenden sechzehnten Jahrhundert galten eigentlich alle als dem Teufel verschworen. Hier spukt noch immer jene älteste Volksmeinung nach, die im Erkennenden einen Beherrscher magischer Kräfte sieht. Die Faustgeschichte bereitet sich in dieser doppelten Welle von Protestantismus und Volksmißtrauen gegen die Wissenden vor.

II

Das Bild, das die Fülle der splitterhaften Nachrichten vom geschichtlichen Faust gibt, ist deutlich genug. Wir hören so manchen Augenzeugen. Der Abt Tritheim von Sponheim aus dem großen Klerus, Mutianus Rufus aus dem Kreise der Humanisten haben den Großsprecher und Prahlhans gesehen und reden von ihm mit großer Verachtung. Alle verlorenen Schriften des Platon und Aristoteles wollte er wiederherstellen, alle Wunder Christi vollbringen. Franz von Sickingen, nach neuen Dingen unendlich begierig, hat ihn als Schulmeister angestellt, wo er sich dann an den Kindern vergriff. Unstet und flüchtig taucht er in Würzburg, Gelnhausen, Kreuznach, Ingolstadt,

Gotha, an den verschiedensten Stellen auf. Nirgends ist seines Bleibens lange. Sogar in den Akten der Heidelberger philosophischen Fakultät erscheint 1509 ein Johannes Faust aus Simmern (Kurpfalz) und wird zum Baccalaureat der Philosophie zugelassen. Seitdem gehört zu seinen selbstgegebenen Titeln „der Halbgott aus Heidelberg". Der Bischof von Bamberg bezahlt ihm teuer ein Horoskop, der Freiherr von Hutten bescheinigt ihm bei seinem Abenteuer in Venezuela sogar die Richtigkeit seiner Wahrsagungen.

Früh wird es unheimlich um ihn, alsbald geht dunkle Kunde von seinem elenden Ende. Der protestantische Theologe Johannes Gast hat im großen Kollegium zu Basel mit ihm gespeist: sonderbare Vögel trug er zur Mahlzeit bei, ein Hund und ein Pferd bedienten ihn, wahrscheinlich verkappte Teufel. Er erzählte selber, wie er Mönchen, die ihm dünnen Wein vorsetzten, einen Spukgeist in ihr Kloster gebannt. Aber er ist dann auch vom Teufel erdrosselt, der Leichnam lag mit umgedrehtem Halse auf dem Mist. Beweglich klingt die Klage der vielen Betrogenen im „Zeyger der Gesundheit" (1549) des Wormser Arztes Philipp Begardi nach. Durch alle Landschaften, Fürstentümer und Königreiche ziehend, rühmte Faust sich seiner Künste, „nicht allein der Arztenei, sondern auch Chiromancei, Nigromancei, Visionnei, Visiones in Cristal und dergleichen mehr." Sein Berühmen war groß, die Tat klein und betrüglich, die Geldschneiderei unverschämt, und plötzlich war er verduftet. „Aber was soll man nun darzu tun, hin ist hin."

Unter den Reformatoren in Wittenberg hat Faust eine Zeitlang gelebt. Philipp Melanchthon selber erkannte den in Kundling in der Pfalz Geborenen als Landsmann an, sprach von seinem Studium der Magie in Krakau, seinem Vagantenleben und Großtun mit der Kenntnis geheimer Dinge. In Venedig wollte er zum Himmel fahren, aber der Teufel ließ ihn fallen. Herzog Johann der Beständige befahl, ihn zu fangen, aber er entrann noch eben, so wie er auch in Nürnberg den Häschern entwischte. „Dieser Zauberer Faust, eine schändliche Bestie und Cloake vieler Teufel, prahlte, daß er alle Siege, welche die kaiserlichen Heere in Italien erfochten, durch seine Magie errungen habe." Man denkt an den vierten Akt im zweiten Teil des „Faust". Auch Melanchthon weiß von dem elenden Ende des Gesellen in einem Württembergischen Dorfe. Sogar vor Luthers Ohr in den Tischreden

taucht der Name des Schwarzkünstlers Faust auf. Luther sagt ernstlich: „Der Teufel gebräucht der Zauberer Dienste gegen mich nicht; hätte er mir gekonnt und vermocht Schaden zu tun, er hätte es lange getan." In diesem Kreise erzählt man, wie Philipp Melanchthon dem Faust hart zugesetzt habe, sich zu bekehren. Man duldete ihn in Wittenberg, „der Hoffnung, er werd sich aus der Lehr, die da in Schwang ging, bekehren und bessern." (Lerchheimer, „Christliche Bedenken und Erinnerung von Zauberei." 1585.) Aber wenn er auch selbst einmal zur Umkehr neigte, so machte sein Teufel ihm bang, daß er sich aufs neue ihm verschrieb. Man will ihn fangen. „Aber sein Geist warnte ihn, daß er davon kam, von dem er nicht lang danach greulich getötet ward, als er ihm vierundzwanzig Jahre gedient hatte." Die wesentlichen Züge der Sage kommen zusammen. Noch spricht aus unmittelbarer Kunde Wier, ein Schüler des Agrippa von Nettesheim und Bekämpfer der Hexenprozesse (de praestigiis daemonum, Basel 1568, deutsch Frankfurt 1586). Er weiß von Bosheiten des unheimlichen Gesellen, der in Wiers Heimat in Battoburg an der Maas gefangen saß, und hat sie unmittelbar aus dem Munde des Geschädigten. Ihm kam zu Ohren, wie Faust sich selber zynisch seiner Verbindung mit dem Teufel gerühmt. Neu erzählt er, daß der Zauberer dem Kaiser Maximilian die Schatten des Hektor, Achilles und David erscheinen ließ. Die Sagen von anderen Zauberern gehen auf Faust über. Auch Wier erwähnt mit Befriedigung das jammervolle Ende des Elenden, das Graf Christoph Froben von Zimmern in der Chronik seines Geschlechts (bald nach 1567) in die Herrschaft Stauffen im Breisgau verlegt.
Die Sage ist bereits in vollem Fluß in den örtlichen Überlieferungen. Der Faustturm und die Faustküche im Kloster Maulbronn, Auerbachs Keller in Leipzig, Fausts Haus, in dem es wie im Anker spukt, und das Faustgäßchen in Erfurt sind mit Faustischen Zaubergeschichten verknüpft. Die Erfurter Überlieferungen bergen wohl sicher einen geschichtlichen Kern. Dr. Klinge, der hier Faust vermahnt, war Guardian des Franziskanerklosters und Domprediger von 1520–1556. Nicht lange nach den Luthertagen trat das Treiben Fausts hervor. Er lehrt an der Universität und erfüllt, da er die Helden Homers seinen Studenten lebhaft geschildert, ihnen den Wunsch, sie von Angesicht zu Angesicht zu erblicken. Sie treten in den Hörsaal, bis endlich Polyphem, dem

noch der Schenkel eines verschlungenen Mannes aus dem Munde herauszottet, sie, mit seinem eisernen Spieß auf den Boden stoßend, in Entsetzen jagt. Bei einer Magisterpromotion rühmt er sich wieder einmal, die verlorenen Komödien des Plautus und Terenz vorlegen zu wollen, daß man sie abschreiben könne. Im Anker erscheint er plötzlich in einem Kreise von Junkern, die ihn herbei wünschen, durch die Luft geritten auf schwarzem Pferd, das man vergebens im Stalle satt zu füttern sucht. Weine zapft er aus der Tischplatte, Gäste bewirtet er mit Hilfe eines Geistes aus der Luft. Es entsteht Gerede und Ärgernis. Da redet Dr. Klinge ihm ins Gewissen, – „er wäre ein fein gelehrter Mann und könnte sich mit Gott und Ehren wohl sonsten nähren". Aber Faust bekennt, wie er sich dem Teufel mit Blut verschrieben, „daß ich mit Leib und Seele ewig seine will seyn." Der Mönch kehrt sich ab. „Fahre immer hin, du verfluchtes Teufelskind, wenn du dir nicht willst helfen lassen und es anders haben." Rector magnificus und Rat weisen ihn aus der Stadt. In diesem Erfurter Bilde wird die Faustgestalt gehoben, bereichert und vertieft, – der Faust des Volksbuches ist im Entstehen. Sei um der Szene „Auerbachs Keller" willen kurz erwähnt, daß Philipp Camerarius die Geschichte vom Traubenschneiden in einem Buche vom Jahre 1602 zuerst auf Faust überträgt, die Lerchheiner noch von einem anderen Zauberer berichtet. Faust zieht die alten Zaubergeschichten auf sich zusammen. Goethes Szene „Auerbachs Keller" vereint drei altüberlieferte Faustsagen.

Das also war der Faust der Geschichte, – ein Mensch sicherlich nicht ohne Begabung, sicherlich nicht ohne Bildung, streift, unglaublich dreist und frech, durch die rechte Lutherzeit, etwa von 1480–1540. Ruhelos und unstet ist sein Leben. Genußsüchtig, schadenfroh, boshaft, tückisch, betrügerisch schwärmt und schleicht er durch die deutsche Welt – in Gelnhausen, Würzburg, Kreuznach, in Maulbronn, Erfurt, Leipzig und Basel, in Wittenberg und am Niederrhein und ist endlich in Süddeutschland verschollen. Später hatte er Grund zu fliehen: die Obrigkeit ist ihm auf den Fersen. Erst maßlose Prahlerei, dann verspricht der Wunderdoktor und Gaukler goldene Berge und zaubert den Leuten das Geld aus der Tasche. Der handfeste Zechkumpan sinkt tiefer und tiefer mit der Gewinnsucht seiner gemeinen Gaukelkünste. Er ist in der derben Deutlichkeit jener Zeit der verwil-

derte Vagant und fahrende Schüler, der Medizinmann des sechzehnten Jahrhunderts.

Wo er erscheint, fliegt ihm die Neugier zu. Von ihm schreiben sogar die Gelehrten. Die Spitzen der Kulturwelt, Klerus, Humanisten, Reformatoren, beachten ihn und nennen seinen Namen, wenn sie ihn auch mit vornehmem Achselzucken abtun. Aber das Volk schwatzt von ihm auf den dunkeln Spuren seines Lebens. Berühmte Zauberer werden vergessen – er bleibt. Er zieht die Geschichten und Überlieferungen von den anderen auf sich zusammen: es gibt alsbald eine Literatur von ihm. Das Jahrhundert dichtet ihn um aus den tiefen und mächtigen Strömen seines geistigen Strebens. Die Zeit ist nach neuem Wissen unendlich begierig. Paracelsus bricht als großer Arzt mit bedeutenden Heilerfolgen der Forschung neue Bahnen zur Vernunft. Er lebt, wie auch Agrippa von Nettesheim, im Gegensatz zur Zunftgelehrsamkeit in einer gewissen mystischen Gesamtansicht des Alls, beide schauen sie die Einheit der himmlischen, elementarischen und höllischen Kräfte. Auch den Agrippa begleitet der schwarze Hund, den man für den Teufel hält. Sie bleiben der Masse fern, vornehme und bedeutende Männer, der Mythenbildung entrückt. Aber der Überschwang einer neuen Magie ist in ihnen als der Zug der Zeit nach einem neuen Wissen, der die Geister und Herzen erregt. Faust zieht den Sinn des Volkes an wie ein Magnet, indem er dies alles faßlicher macht und in volkstümliche Kunststückchen umbildet. Er übersetzt den neuen Geist der Wissenschaft ins Sinnliche – mittelmäßig und ohne höheren Ernst. Das magische Können, das die Zeit sich verspricht, macht er mundgerecht in angenehmem oder unangenehmem Gruseln, lebt und trinkt mit den Menschen und beschäftigt unwiderstehlich die Phantasie wie ein Irrlicht aus dem großen Strahle des Jahrhunderts.

Wie er das Volk als Scharlatan, Wundertäter und Zauberer blendet, gibt er sich unter den Gelehrten ein wenig von der humanistischen Farbe der Zeit. Man will von den bloßen Worten und dem Bücherwissen hinweg zum unmittelbaren Schauen des Altertums in seinem großen Leben und erwartet von ihm neue Lebenskräfte. Man will der Gefährte der großen Gestalten sein. Wieder setzt Faust an Stelle des heiligen Sehnens das volkstümliche Gaukelspiel. Die Laterna magica macht die heroischen Gestalten gegenwärtig und betrügt nun freilich

die ihr Heil suchende Seele. Faust mißbraucht ihr Sehnen als ein frecher Schieber des Geistes.

Vor allem doch ist es das Jahrhundert der Reformation. Der Teufel bedeutet die Wirklichkeit selber in ihren unterwühlenden Kräften der Verderbnis und des seelischen Unterganges. Luther hat zum Heil des Menschen den schweren Kampf mit dem Bösen bestanden. Indem er die Welt im Geiste Gottes überwand, überwand er den Teufel. Faust hat sich, um die Welt und ihre Freuden mühelos zu genießen, dem Teufel verschrieben. Wie die Zuchtlosigkeit tritt er der christlichen Freiheit in Luther gegenüber, als der finstere Gegenläufer der reformatorischen Tat. So entsteht die Magussage des sechzehnten Jahrhunderts. Der neue Geist des Christentums kennt keine Rettung für einen solchen Abfall von Gott. Keine äußeren Gnadenmittel stehen für den bereit, der seine Seele verspielt hat: Faust muß zugrunde gehen. Wie früh wird das elende Ende Faustens erzählt und wieder erzählt: es paßte als der wesentliche Zug in die Vollendung der neuen Sagengestalt. Daß die Seele sich zu Gott hinfinde, ist wieder als das Eine, das not tut, als die Frage der Entscheidung auf sie gelegt. Die Seele ist nicht mehr im Absoluten geborgen: sie sucht einen neuen Weg zum Ziel, das sie nie erreicht. Darum wird auch die Faustgestalt mit jedem Jahrhundert neu.

So sah das allzu irdene Gefäß in der Wirklichkeit aus, das bestimmt war, in einem neuen Wunder zu Kana den Wein der edelsten Dichtung in sich aufzunehmen. Wahrlich – der Geist Gottes weht, wo er will.

III

Ob das älteste Volksbuch vom Faust, das im Jahre 1587 in Goethes Vaterstadt Frankfurt am Main bei dem hochangesehenen theologischen Verleger Spies erschien, auf ältere Vorlagen, vielleicht eine lateinische und eine deutsche, zurückgeht – darauf kommt es nicht an. Genug, Faust war nunmehr als der Held eines Buches in die Literatur eingeführt. Titelblatt, Vorrede und Text weisen dieses Buch sogleich als ein Kind des protestantischen Geistes aus. Mit Bibelsprüchen vollgestopft, beständig moralisierend, hält es den Leser unablässig in der Gegenwart des Gotteswortes. Alle Sünde ist verdammlich, aber die

schlimmste bleibt doch Schwarzkünstelei und Zauberei. Der Mensch, nach Gottes Ebenbild geschaffen, verläßt den Herrn und wendet sich dem Bösen zu. Er ist nicht nur abtrünnig und verdammt, sondern ein abgesagter Feind des menschlichen Geschlechts. Hier herrscht noch die furchtbare Allgegenwart und Wirklichkeit des Teufels. Der in Gott Gerettete blickt mit Grauen auf den Abtrünnigen, der sich des Abfalls von Gott vermaß. Ein neuer Ernst, aber auch eine neue Angst ist da. Die Literatur des Protestantismus ist Literatur des Gewissens, das es ernst nimmt mit Gottes Gebot.

In aller Formlosigkeit des schriftstellerisch sehr geringwertigen Werkes verrät die Anlage in drei Teilen doch einen offenbaren Plan. Alle Ansätze der Vertiefung finden sich im ersten Teil. Er enthält nach der Beschwörung und Verschreibung die Fragen nach Himmel, Hölle und Seligkeit. Die Legendenbildung ist voll im Fluß. Schon geboren ist Faust in reformatorischem Lande, zu Rod bei Weimar. In der Lutherstadt Wittenberg studiert er, wird Doktor der Theologie und wendet sich der Medizin zu, ward ein „Weltmensch" und „stunde Doktor Fausti Datum dahin zu lieben, was nicht zu lieben war, dem trachtet er Tag und Nacht nach, name an sich Adlers Flügel, wollte alle Gründ am Himmel und Erden erforschen, dann sein Fürwitz, Frechheit und Leichtfertigkeit stache und reitzte ihn also". So heißt es auch in der Verschreibung an den Teufel: „nachdem ich mir fürgenommen, die Elemente zu spekulieren und aber aus den Gaben, so mir von oben beschert und gnedig mitgeteilt worden, solche Geschicklichkeit in meinem Kopf nicht befinde und solches von den Menschen nicht erlernen mag." – In allem Grauen wird doch die finstere Größe in diesem Verlangen nach der Unendlichkeit des Wissens gefühlt. „Eben in dieser Stund fellt dieser gottlos Mann von seinem Gott und Schöpfer ab, der ihn erschaffen hatte, ja er wird ein Glied des leidigen Teufels und ist dieser Abfall nichts anderes denn sein stolzer Hochmut, Verzweiflung, Verwegung und Vermessenheit, wie den Riesen war, davon die Poeten dichten, daß sie die Berge zusammentragen und wider Gott kriegen wollten, ja, wie dem bösen Engel, der sich wider Gott setzte, darum er verstoßen wurde. Also – wer hoch steigen will, der fellt auch hoch herab." Etwas von dem vermessenen Trotz der Titanen und Satans ist in dem faustischen Tun. Aus dem frechen Gaukler, der er in der Wirklichkeit

war, wird schon hier der Mensch, der sich im teuflischen Widersinn des Lebens verrannte. Er wird zum Beispiel vom Fall und der Verlorenheit der Seele. Die Frage vom wahren Sinn des Lebens ist an ihm aufgetan. – Faust wird nicht im sechzehnten Jahrhundert begraben bleiben.

Beschwörung des Teufels und Verschreibung stellen die ersten unvergänglichen Bestandstücke der Faustsage fest. Beim vierten Erscheinen nennt der Teufel, der gelegentlich lutherisch „der Fürst dieser Welt" heißt, seinen Namen Mephostophiles. Die Verschreibung geschieht auf 24 Jahre. Ein leiser Versuch zur Verinnerlichung liegt doch vor, wenn das im Grunde Kümmerliche und Elende des verächtlichen und verlumpten Diebslebens deutlich wird, das Faust durch seinen Teufel mit seinem Famulus, einem jungen Schüler, einem „verwegenen Lecker", Christoph Wagner, führt. Der Zustand ist eigentlich der einer beständigen Verzweiflung. Verheiraten darf Faust sich nicht, denn der Ehestand ist „ein Werk des Höchsten", – mit teuflischer Buhlschaft zieht ihn der Böse hin. An Warnungen fehlt es nicht, aber Faust bleibt hart und starr. „Wir erkannten dein Herz." „Da siehe du zu", heißt es zu ihm wie zu Judas. „Also ging Doktor Faustus traurig von ihme." „Seine Rew war Cains und Judä Rew und Buß."

Faust wird nicht müde zu fragen, der Teufel steht immer zur Antwort bereit: der Gesprächsgeist des sechzehnten Jahrhunderts – fast sollte man sagen: sein dramatischer Geist – dringt in das Faustbuch ein.

Mit dem zweiten Teil verschwindet die seelische Vertiefung, nicht aber der kulturgeschichtliche Reiz. Er enthält die Gespräche über das Weltall, Natur und Erde und die Weltfahrt des Faust. Dem Verlangen der Zeit nach neuem Wissen genügt freilich Mephostophiles sehr unzureichend, da er in seinen Kenntnissen durchaus hinter der Wissenschaft zurückgeblieben ist. Ebenso schlecht ist es um den Weltsinn bestellt, der im Zeitalter der Entdeckungsfahrten hinausstrebt auf neue Länder und Meere. Denn mehr als abenteuerlich in der Reihenfolge der Orte ist der Reiseplan. Mephostophiles verkehrt und verändert sich zu einem Pferde, „doch hatt er Flügel wie ein Dromedari". Albernheiten am Hofe des Papstes, Unflätigkeiten an dem des Sultans verraten die antipäpstliche und antitürkische Tendenz. Plötzlich findet sich dann einmal inmitten des Wustes eine Stelle großer Poesie. Auf der Insel (!)

Caucasus zeigt der böse Geist Faust in der Ferne das Paradies mit Mauern von feurigen Strömen, auf denen der Cherub mit dem flammenden Schwerte steht. „Aber weder du, ich, noch kein Mensch kan dazu kommen." Der Teufel und sein Verdammter auf der reinen Höhe der Welt erblicken in der Ferne das ewig verlorene Paradies.

Der dritte Abschnitt enthält alle eigentlichen Zaubergeschichten. Es fällt auf, daß sie in ihrem Charakter selten boshaft sind, meist lebenslustig, derb, naiv und sogar heiter. Sehr äußerlich wird die Erzählung des faustischen Lebens fortgesponnen. Am Hofe Karls V. beschwört er Alexander den Großen und seine Gemahlin. Etwas von stammelndem, fast rührendem Schönheitssinn regt sich, wenn er den Studenten auf ihre Bitte am Weißen Sonntag die Helena herbei bannt. Kurz vor seinem Ende, im 23. Jahre, denkt er um Mitternacht an die Herrliche, verlangt sie von seinem Geist und gewinnt sie so lieb, „daß er schier kein Augenblick von ihr sein konnte. Ward also in dem letzten Jahr Schwangers Leibs von ihme, gebar ihm einen Sohn, dessen sich Faustus heftig frewete, und ihn Justus Faustus nennete. Dies Kind erzählt D. Faust viel zukunftige Ding, so in allen Ländern sollten geschehen. Als er hernach umb sein Leben kam, verschwanden zugleich mit ihm Mutter und Kind". Abermals eine Erfindung wie aus einer anderen Welt! Der Strahl aus einem höheren Reich der Schönheit fällt in das verlorene Leben, ein übermenschlich kluges Kind ist die Freude seines letzten Jahrs. Die Verbindung des nordischen Menschen mit der griechischen Schönheit eröffnet ein neues Wissen um das Verborgene. Ganz leise klingt etwas von den Renaissancestimmungen an. In dieser Ackerkrume des Volksbuchs schwillt es wie vom Keim der Goethischen Helena-Tragödie.

Der starkgläubige Lutheraner ist mit seiner ganzen Seele beteiligt, wenn es nun an das Ende Faustens geht. Die Kraft seiner Erzählung wächst. Da der letzte Monat kommt, „da ward Faustus erst zame, und war ihm wie einen gefangenen Mörder oder Räuber, so das Urteil im Gefängnis empfangen, und der Straffe des Todes gewertig sein muß". Er klagt Tag und Nächte. „Ach, ach, Vernunft, Mutwill, Vermessenheit und freier Will." Die letzte Nacht verbringt er mit vertrauten Gesellen in einem Dorf Rimlich bei Wittenberg (ein solches Dorf gibt es nicht), bekennt, vermahnt sie und stellt sich zum warnenden

Exempel auf. Alle sind verzagt, umarmen ihn und weinen. Am anderen Morgen findet man den Toten auf dem Mist gräßlich verstümmelt.

Das ist das Buch, das die Faustgeschichte dem Volk lebendig erhielt. Man hat in den Zaubergeschichten, auf Faust übertragen, uraltes Gut der Überlieferung erkannt, das zum Teil noch auf alte germanische Mythologie zurückgeht, Elfen, Hauskobolde, Feuerkobolde, Poltergeister und vieles sonst. Sagt Widmann, daß die Geschichte vom Faust „wunderlich daherrauscht", so ist es das Rauschen dieses Nachklangs aus germanischer Mythologie, – daher in diesen Zaubergeschichten der derb-tüchtige und zuweilen heitere Geist, der in der finsteren Teufelssage so seltsam berührt.

Nun aber ergreift den Faust die zweite große Schöpfungszeit des deutschen Geistes. Der Teufel hat im reformatorischem Bewußtsein deutscher Frömmigkeit einen neuen Sinn erhalten. Er ist die Welt mit ihrer Lockung zur Verdammnis. Er ist der Frevel des Menschen, der sein Leben nicht auf Gott baut, sondern im Unmaß des Verlangens nach Erkenntnis und Genuß sich selbst vertraut. Man sieht die Menschenseele neu mit ihren Tiefen, Abgründen und Gefahren. Die Psychologie des Sünders, der, Gott abtrünnig, sich seiner bloß menschlichen Kräfte vermißt, öffnet die Kluft zwischen der an Gott hingegebenen Demut und der menschlichen Verwegenheit: die Frage nach dem wahren Sinn des Lebens ist gestellt. So wird der dreiste Scharlatan, der geschichtliche Faust, eine Gestalt von Weltbedeutung. Wohl ist dies erste unvollkommene Buch von ihm nur ein Stammeln von großen Dingen. Aber das Stammeln kann einmal Sprache werden und von den ewigen Fragen von Heiligkeit, Welt, Gott und Mensch reden.

Erblickt man Goethes Faustdichtung in diesen Zusammenhängen, so steht hinter ihr die ganze Weltgeschichte des germanischen Geistes. Seine beiden großen Schöpferzeiten haben ihr den Stoff geformt. – Die weiteren Volksbücher vom Faust spiegeln in ähnlicher Weise ihre Zeit. Der unendlich breite Wälzer von Rudolf Widmann aus Schwäbisch-Hall: „Wahrhaftige Historie von den greulichen und abscheulichen Sünden und Lastern u. s. f. u. s. f., so D. Johann Faustus hat getrieben", 1599 in Hamburg erschienen, zeigt den Lutheranismus zum grellsten Antipapismus weiter getrieben. Das alte Buch besaß trotz

allem einen dramatischen Reiz und, wenn auch eingekapselt genug, ein wenig von dem aufstrebenden Geist des Jahrhunderts in Wißbegierde, Weltsinn und humanistischem Schönheitssinn. Fast wie in einem alten Mysterium folgten die Teile als Himmel und Hölle, Welt und Erde. Bei Widmann werden die Gespräche mit dem Teufel rein dogmatisch. Der Anteil des Grauens an der Entwicklung des großen Sünders fehlt. „Aus hochbedenklichen christlichen Ursachen" verschwinden Helena, die Luftfahrt, die Reisen. Es schwindet der Geist einer dennoch großen Zeit, Moralisterei und Dogmatik bleiben übrig. Das Buch hat seine Stärke dort, wo es alle Schauer um Fausts Ende legt. Aber auch da ist alles breite Theologie, die endlos lange Rede des geistlichen Freundes wahrhaft wie ein Vorschmack der Höllenstrafen. Was gelingt, gibt sich unverhüllt als Predigt. Der Reiz der Erzählung erstickt unter den endlosen Erinnerungen am Schluß jedes Kapitels – unschmackhafte Moralisterei, wütendes Schäumen gegen das Papsttum, wüstes Anhäufen von Zaubergeschichten, die das Buch zu einer Fundgrube machen, – alles maß- und formlos. Der lebendige Gehalt der Geschichte und das darstellende Können sinkt im Theologengezänk und der dogmatischen Erstarrung des Geistes. Auch aus diesem Buche spricht eine Zeit – eine unerfreuliche.

Welch ein Jahrhundert fast war vergangen, als 1674 das Faustbuch des angesehenen Nürnberger Arztes Johann Nikolaus Pfitzer erschien. Goethe entlieh das Buch während seiner Faustarbeit im Jahre 1801. Eine Umkehr des Newtonschen Naturgesetzes waltet: im umgekehrten Verhältnis zur Wichtigkeit für die Faustsage steht die Wichtigkeit der Faustbücher für die Faustdichtung. Eine ruhigere, mehr gebildete Zeit spricht aus dem Buch: das Antikatholische wird wie das aufdringliche Theologisieren gemildert, – der Anteil an der vielberühmten Geschichte überwiegt. Zuweilen kommt ein kleiner Zug novellistischer Ausdichtung hinzu: Faust liebt eine arme junge Dirne, die nur in der Ehe die Seine werden will – dies führt zu dem erregten Eheverbot des Mephistopheles. Die Geschichte von der Helena ist wiederhergestellt, aber ihr Sohn verkündet nicht die Zukunft: – das mächtige Motiv der Renaissancezeit ist erloschen. Faust bleibt auch für die veränderte Zeit ein lesbares Buch. Aber die Ansätze der seelischen Verinnerlichung sind nicht fortgebildet, nicht aufgenommen. Der große, finstere Sinn der neuen

Legende schimmert, kaum noch erkennbar, durch den dichten Überwurf der Zaubergeschichten hindurch.

Der letzte Schritt geschah in einer gewaltsamen Kürzung für das Volk. „Des durch die ganze Welt beruffenen Ertz-Schwartz-Künstlers und Zauberers Doctor Johann Fausts Mit dem Teufel aufgerichtetes Bündnis usf. – in eine beliebte Kürtze zusammengezogen, Und allen vorsetzlichen Sündern zu einer hertzlichen Vermahnung und Warnung zum Druck befördert von einem Christlich Meynenden", – das Volksbuch des Christlich Meinenden, zuerst Frankfurt und Leipzig, 1725, dann noch oft, 1797 erscheint es ohne Ort und gleitet dann ohne Ort und Jahr in immer schlechteren Drucken ins Jahrmarktsheft hinüber. Nichts – von zwei belanglosen Zusätzen abgesehen – als ein Auszug aus Pfitzer, mit oberflächlicher Gewandtheit geschrieben, ohne Glauben und parteinehmenden Anteil für die Geschichte. Was hier von Farbe bleibt, ist Farbe der Zeit: die greuliche Fremdwörterwut, der gemachte Weltmannston. Der Gehalt ist so gut wie ausgeblasen, wenn als Erzählung gelegentlich nur die Kapitelüberschriften von Pfitzer übrigbleiben. Aber alles, bis zu dem armen Mädchen und Helena, wird auf wenigen Seiten vorgetragen. Die letzten Angstkapitel sind in die nichtssagende Rhetorik einer großen Spottrede an Faust gefaßt – den Schluß macht ein alberner buchsetzerischer Witz: „Worauf sie (Helena und Justus) vor seinen Augen verschwunden und sich dahin begeben, wo ihre und Faustens Qual ohne

Ende."

So ist diese große Geschichte, an der in gewissem Sinne die Jahrtausende des nationalen Geistes, ja der Menschheit gearbeitet haben, in ihrer letzten volkstümlichen Gestalt ausgelaufen im Sinne einer spielerischen, eitlen, selbstklugen Zeit ohne Ernst, Anteil, Glauben und Herz. Es war höchste Zeit für eine allgemeine Wiederaufrichtung des deutschen Geisteslebens und der Faustgeschichte. Die Gestalt entsprang in einer mächtig arbeitenden Epoche, so gering auch dieses erste Buch war, wurde fortgebildet mit schwerem, aber finsterem Ernst, wieder aufgenommen in verständiger, novellistischer Abglättung und endlich verschwemmt in die allgemeine Nichtigkeit. Alle Bearbeiter bisher sind mittelmäßige Begabungen – gerade dadurch werden sie zu Symptomen für die Kultur ihrer Epoche. Sie geben uns eine Geschichte des deut-

schen Geistes im Auszug. Wie ein Wahrzeichen begleitet Faust den Gang des deutschen Geistes, hebt sich und sinkt mit ihm, wie auf dem Wege einer Bestimmung.

IV

Sehr bald nach dem ältesten Volksbuch ist Faust der Held eines Dramas geworden. Sein Leben auf der Bühne erhielt ihn vor allem lebendig. Es hat, mindestens in Nürnberg, ein altes deutsches Fauſtdrama schon vor Marlowe gegeben. Aber sein Bühnenleben empfing der weitbeschrieene Schwarzkünstler doch erst durch den genialsten Vorläufer Shakespeares. Wie der deutsche Faust über den Sturm und Drang in Goethe sich zu klassischer Vollendung erhob, so blieb der englische Faust im englischen Sturm und Drang stecken, als sollte hier nicht vorgegriffen werden. Die Faustsage ging alsbald in die stofflich internationale Literatur Europas ein. Christopher Marlowe gehörte zu den ungemeinen Kräften, die im Aufstieg einer Nationalliteratur zur Vollendung verbraucht werden. Sein Erstlingswerk „Tamerlan der Große" gibt wie Schillers „Räuber" den tiefsten Blick in das Wesen des jugendlichen Dichters: eine Welt erobern, um sie der Geliebten zu Füßen zu legen, – Machtdurst und Schönheitstaumel sind die bewegenden Kräfte in Marlowes Seele. Immer aufs Maßlose gerichtet, ist diese Seele das Chaos, aus dem eine Welt der Kraft und Schönheit sich lösen will. Sollte der Renaissancegeist mit seiner Lust an der Leidenschaft des gewaltigen Einzelmenschen und der Reformationsgeist mit seiner Vertiefung in die Geheimnisse der Persönlichkeit in England klassische dramatische Gestalt gewinnen, so war es nur natürlich, daß auch das verborgene dramatische Leben der Faustgeschichte hier zuerst seinen Ausdruck auf der Bühne fand.

Erstaunlich sorglos nimmt Marlowe das Epische des Stoffes in sein Werk hinüber. Die Vorgeschichte wird einfach durch den Chor erzählt. Dann prägt die starke Hand des jungen Genius für immer die Form der Fauſtdramatik, wenn er den ersten Fauſtmonolog im Studierzimmer, Beschwörung und Verschreibung in drei mächtigen Szenen einander folgen läßt. Schon bei ihm ruft der unbefriedigte Forscher den vier Fakultäten den Abschied zu und wendet sich zur Magie; er sucht in ihr nicht das letzte Begreifen, sondern Macht und Genuß. Das Ge-

spräch über die Hölle wandert ins Drama hinüber, gewaltig in der Verinnerlichung: „Keine Örtlichkeit hat sie noch Grenze in Zeit und Raum; doch wo wir sind, ist Hölle, Und wo die Höll ist, sind auch ewig wir." So ist bei Milton das Gemüt sein eigener Platz und macht aus sich selber Himmel und Hölle. Für Karl Moor sind Außendinge nur der Anstrich des Mannes. „Ich bin mein Himmel und meine Hölle." Drei germanische Dichter des Trotzes und der männlichen Selbstgenügsamkeit werfen einander den Ball des gleichen Gedankens zu. In der Szene der Verschreibung findet die Versteinerung der Faustseele gewaltige Worte. Schon bei Marlowe werden die Szenen mehrfach durch Wagner und Rüpel, den er in seinen Dienst nimmt, parodiert. Die Kraft der Darstellung aber verrinnt nunmehr in nichtigen Schulfragen und läppischer Erfindung.

Im zweiten Abschnitt des Dramas ist vollends die epische Vorlage in keiner Weise bezwungen. Der Chor erzählt die Reise durch das All. In den drei Szenengruppen beim Papst, beim Kaiser, beim Grafen von Anhalt erhält der Theaterpöbel sein Vergnügen. Der universitätsgebildete Dichter läßt sich nicht entgehen, daß Faust am Kaiserhofe Alexander und seine Geliebte beschwört. Wenn er ein Heer von Teufeln aus dem Boden stampft, den Trommelschläger, den Fahnenträger, die Schwertbewehrten und Mephostophilis Feuer unter die feindlichen Soldaten wirft, die fliehen, – so sind wir beinahe bei den gewaltigen Gesellen Goethes und dem magischen Gewinn der Schlacht im vierten Akt des zweiten Teils.

Wie im Volksbuch hebt sich die Macht der Handlung im dritten Teil. Zum ersten Male kommt ein wirklicher Dichter über die Überlieferung von der Helena und erfüllt sie mit Marloweschem Schönheitsrausch: „War dies das Antlitz, das einst tausend Schiffe durchs Meer trieb und ganz Ilium verbrannt? Oh, süße Helena, küß mich unsterblich." – – – „Ich will dein Paris sein – Oh, du bist schöner als die Abendluft – In tausendfachen Sternenglanz gekleidet – – – Und du allein sollst meine Liebe sein." Die letzte Stunde bringt die mächtigste Steigerung. Faust möchte der rollenden Zeit Halt gebieten, aber unerbittlich zieht sie ihre Bahn, und die Uhr schlägt halb und zwölf. „Jetzt nur ein Stündlein hast du noch zu leben, Um dann verdammt zu sein auf immerdar. Steht still, ihr ewig rollenden Himmelssphären, Und hemmt die

Zeit, daß Mitternacht nicht komme. – – Die Sterne kreisen fort – nichts hemmt die Zeit." – – „Es schlägt, es schlägt! Nun, Leib zerfließ in Luft – – – O Gnade, Himmel, blicke nicht so zornig!" Die Teufel zerreißen ihn, der Chor schließt moralisierend.

Das Drama vom Faust hat den eigenen Gestaltungsgedanken noch nicht gefunden. Es ist der gleiche Rhythmus wie im Volksbuch: groß der Anfang, stark abfallend die Mitte, mächtig das Ende, – groß die Teile, in denen das Verderben als seelische Entwicklung zwingend sich entfaltet, öde die Stellen, an denen das innerliche Werden aussetzt und nur Ereignisse sich äußerlich aneinanderreihen. Was Marlowe mit der eigenen, trotzig-stürmischen, macht-, genuß- und schönheitshungrigen Seele füllen kann, gewinnt starkes Leben. Aber das sind alles Einzelheiten: ein Ganzes kann noch nicht gelingen. Auch in Marlowes Faustgestalt gibt es nur Machtdurst und Verzweiflung, Mephostophilis vollends bleibt ein Schatten ohne jede Individualität.

V

Marlowes Spiel ist durch die englischen Komödianten nach Deutschland gekommen: eigentümlich genug, wie es aus der Welt der Kunst wieder in die richtige Volksdichtung zurückkehrt. Das alte deutsche Werk hat hier schwerlich noch fortgewirkt. Aber unablässig wurde am Stoff durch die Schauspieler gebildet und umgebildet: so ist am Ende doch das Volksstück vom Faust als ein ganz deutsches Werk entstanden. Völlig namenlose, aber zuweilen geniale Begabung hat besonders den Schluß umgestaltet und ihn weit über Marlowe erhöht. Das Volk hegte dies Spiel wie kein anderes auf dem verwildernden Theater. Seltsame Literatur, die kein Schrifttum ist! Nur im gesprochenen Wort auf der Bühne haben diese Stücke ihr Dasein, sie werden immer wieder neu in beständigem Fluß hervorgebracht.

Vom Ende des sechzehnten Jahrhunderts an wandern die englischen Schauspieler durch die ganze deutsche Welt, dann entstehen deutsche Truppen, das Kunstdrama wirkt von allen Seiten ein. Lediglich um Volksbelustigung ist es zu tun, – richtige Schöpfung von Schauspielern, deren Augenmerk die umwerfende Szene ist. Feinere Sprachreize schwinden, die Rede ist Prosa, alles rein Dichterische fällt

fort, alles Zärtliche wird gemein, besser gelingt das Schreckliche und Düstere und die heiße Leidenschaft. Hans Wurst ist der Liebling der Menge und darf niemals fehlen. Der übermäßige Einfluß des italienischen Theaters, besonders in Wien unter dem genialen Schauspieler Stranitzky, bringt die Vorliebe für Zauberstücke und Phantastik in das Faustspiel, das ihnen darin entgegenkommt, und breitet die Burleske in der Parodie jeder Szenengruppe durch das ganze Werk. Das Volk liebt Grauen und Lachen und wird von ihnen fortwährend geschüttelt. Es ist in diesem Sinne die Seele des Volkes selber, die sich ein höchst eigentümliches Faustdrama schafft. Später wird es mit Marionetten gespielt und gleitet in das Puppenspiel hinüber, das dem jungen Goethe wie dem jungen Lessing die erste Ahnung von der gewaltigen Tiefe dieses deutschen Stoffes gab.

In den späteren Durchbildungen fängt dieses deutsche Volksdrama vom Faust gern mit einem Vorspiel in der Hölle an. Das Stück zeigt immer noch die Dreiteilung, die im Grunde auf das älteste Volksbuch zurückgeht. Der erste Faustmonolog beginnt mit der Unbefriedigung am Wissen und der Wendung zur Magie. Das Zauberbuch wird gebracht, der böse und der gute Engel streiten um Fausts Seele. Hans Wurst tritt, wie der Teufel in Faustens, in Wagners Dienst. Im schwarzen Studierzimmer etwa folgt die Beschwörung. Wie in der Erfurter Überlieferung wird der Geist nach der Geschwindigkeit ausgewählt und, der so schnell ist wie der Gedanke des Menschen, in Fausts Dienst genommen. Die Verschreibung geschieht auf 24 Jahre. Auch Hans Wurst tritt in die Brüderschaft mit Mephistophilis. Der zweite Teil bringt von der Weltfahrt nur den Aufenthalt an einem Fürstenhof, etwa beim Herzog von Parma. In Zauberbildern zeigt Faust die Gewalten der Natur, Seesturm und Vulkan, und die Tücke der Hofleute. Der wachsenden Feindschaft entzieht er sich mit seinem Teufel im Fluge durch die Luft. Alles wird von Hans Wurst lustig parodiert, – vergnügte Prügelei endet den Akt. Der dritte Teil gibt im Studierzimmer zu Wittenberg das Ende. Hier hat der unbekannte dichterische Genius Unvergeßliches geschaffen. In letzten andrängenden Fragen über Himmel und Seligkeit ist Faust noch einmal der Rettung nahe. Er findet den Rückweg zum Gebet. Der ratlose Teufel ruft der Teufel Obersten zur Hilfe, der führt dem Faust die Helena zu. „Ich will dein

Paris sein." Der leicht Verführbare sinkt in ihre Arme und ist verloren. „Was der Teufel selbst nicht kann, das stellt er durch ein Weibsbild an", sagt Hans Wurst. Faust möchte die Kleider mit Hans Wurst tauschen, der viel zu klug ist. Die letzte Stunde kommt mit ihren Schlägen. 1/4 praepara te, bereite dich, 1/2 accusatus es, du bist angeklagt, 3/4 iudicatus es, du bist gerichtet, 12 in perpetuum damnatus es, in Ewigkeit bist du verdammt. Hans Wurst als Nachtwächter begleitet jeden Schlag mit seinen munteren und leidlich unanständigen Nachtwächterliedern. Die Teufel reißen Faust in die Hölle. Hans Wurst hat das letzte Wort: „Heisa, den hat der Teufel mit Trommeln und Pfeifen geholt." Karl Simrocks geniale Nachdichtung gibt den Menschen von heute in lauter echten Motiven genau das Gefühl, das die alten Spiele im Volke erweckten.

VI

Faust ist in die Phantasie des Volkes als seinen wahren Mutterboden zurückgekehrt. Ihm aber war der Weg zu den Höhen des deutschen Geistes bestimmt, – er sollte der Welt als die Höhe des deutschen Geistes offenbar werden. Gottscheds Reform der deutschen Literatur erweist sich am vernünftigsten in seiner Arbeit für das Theater: die verlorene Verbindung von Bühne und Kunstdichtung soll wiederhergestellt werden. Dieser barocke Mensch, noch einmal die rechte schwere Gelehrtengestalt des siebzehnten Jahrhunderts, widerlegt den Satz des alten Parmenides: er ist das Sein und das Nichtsein zugleich. Er hat den Zukunftsgedanken und hat ihn nicht: wohl fordert er die Erneuerung des deutschen Schrifttums im Sinne echter Kunst, aber ihm fehlt die erste Ahnung von den notwendigen Bedingnissen einer solchen Erneuerung. Ein trockener Verstandeskopf ohne alle Phantasie und Phantasiefreude, begreift er nichts von der Schöpfergenialität und ihrer Welt. Alles soll verständig sein. Keine Zaubereien, Engel, Teufel, an die nur noch der Aberglaube glaubt. In diesem Zusammenhange sagt er ein Wort, das auf uns wie ein weltgeschichtlicher Witz wirkt. „Das Mährchen von D. Fausten hat lange genug den Pöbel belustiget, und man hat ziemlicher Maßen aufgehört, solche Alfanzereien gerne anzusehen." Wie sagt Lessing im 17. Literaturbrief, dem wirklichen

Weckruf für neues lebendiges deutsches Geistesleben? „Doctor Faust hat eine Menge Szenen, die nur ein Shakespearesches Genie zu erfinden vermögend gewesen. Und wie verliebt war Deutschland und ist es zum Teil noch in seinen Faust." Lessing hat durch die Verwilderungen hindurch den germanischen Genius im Faustdrama erkannt. Der Nullpunkt dichterischen Verständnisses in Gottsched ist auch der Nullpunkt des Faustgedankens. Die Erhebung des deutschen Geistes in Lessing gibt auch dem Faust ein neues Leben: so sehr ist es wahr, daß er als Wahrzeichen die Bewegung des deutschen Geistes begleitet.

Lessing verlangt eine deutsche Tragödie, unserer Volksart gemäß und entsprungen, die wir mehr sehen und denken wollen, als uns das furchtsame französische Trauerspiel erlaubt, – er verlangt es als das Werk des Genius, der sich am Genius entzündet. Shakespeare wird dieser Genius sein, in dem die Größe der griechischen Tragödie wiederkehrt. Lessings künstlerisches Verstehen ist Bilden und Schaffen, seine Kritik wird unmittelbare Schöpferkraft. Angeblich aus einem alten Drama teilt er als Beispiel der geforderten neuen Art und Kunst eine Szene mit, die vielmehr eine eigene ist, – eine Szene aus seinem eigenen Faustdrama. Es ist die Szene der Beschwörung. Die Schnelligkeit der Geister, die sich noch mit endlichen Zahlen messen läßt – Flug, Pest, Licht – genügt nicht dem Lessingschen Faust. Der Gedanke galt der alten Überlieferung als die äußerste vorstellbare Geschwindigkeit. Die Rache des ewigen Rächers ist schneller, am schnellsten aber der Übergang vom Guten zum Bösen. Lessingscher Geist, feiner, zergliedernder Verstand dringt in das alte Faustdrama ein. Die Lessingsche Gabe der feinen Zurechtlegung scheint jedoch weit abliegend von der mythenbildenden Kraft, die der große Stoff verlangt.

Sein ganzes Leben hat Lessing um sein Faustdrama gerungen. Mindestens drei verschiedene Pläne treten im Lauf der Jahre hervor. Als die römische Virginia eine Emilia Galotti, die griechische Medea eine Miß Sara Sampson ward, um 1755 wurde – seltsam genug – Faust als ein bürgerliches Trauerspiel geplant. Es ist die frühe Berliner Zeit der ersten großen Erfolge. Das bürgerliche Drama – in England Ausdruck des erstarkten Bürgerbewußtseins, in Frankreich durch Diderot ein Weg zu Wahrheit und Natur auf der Bühne – wird bei dem jungen Deutschen lediglich eine literarische Nachahmung des Neuesten, das

dem Ehrgeiz ungeahnte Wirkungen verspricht. Es handelt sich einfach um ein literarisches Experiment. Für die Beschwörungsszene aus dem Volksdrama wäre in diesem „Faust" gar kein Platz. Noch lange aber ging der Gedanke des bürgerlichen Schauspiels Lessing nach. Ein Wort des Diogenes Laertius über den Zyniker Menedemus soll dienen, den Charakter des Verführers in seinem zweiten Faust wahrscheinlich zu machen. Noch andere Beziehungen werden herbeigeholt, um das Wesen eines teuflisch unmenschlichen Menschen zu verdeutlichen. Ein Erzbösewicht sollte gegen einen Unschuldigen die Rolle des schwarzen Verführers vertreten. So sonderbar sollten die Ereignisse einander folgen, daß bei jeder Szene der Zuschauer genötigt wäre auszurufen: das hat der Satan so gefügt. Hier überall spricht der große Bühnenmeister, der ein Theaterwerk glänzender unerhörter Verwicklungen plant.

Aber in der Breslauer Zeit scheint der alte Volksfaust mit den Teufeln Lessing wieder nahe. In Hamburg will er gar seinen Faust noch in diesem Winter spielen lassen. (21. September 1767.) Einige Szenen sind erhalten: ein Vorspiel um Mitternacht im Dom, durch den der alte Küster mit seinem Sohn zum Läuten geht: Teufel sitzen unsichtbar auf den Altären um Beelzebub und rühmen sich ihrer Schandtaten der Verführung und Verwüstung. Wer aber verdirbt den Faust? „Zuviel Wißbegierde ist ein Fehler, und aus einem Fehler können alle Laster entspringen, wenn man ihm zu sehr nachhängt." Vier Szenen des ersten Aktes folgen. Faust grübelt um Mitternacht über spitzfindigen Fragen scholastischer Weltweisheit. An die Stelle des großartigen Abschieds an die vier Fakultäten tritt eine Sonderfrage grüblerischen Wissens. Ein Geist erscheint und gibt sich als Aristoteles. Er antwortet Faust: „Doch ich bin es müde, meinen Verstand in die vorigen Schranken zurückzuzwingen." Ein Teufel wird beschworen. „Wer ist der Mächtige, dem ich gehorchen muß? Du? Ein Sterblicher? Wer lehrte dich diese gewaltigen Worte?" Aus der Wißbegierde soll die Selbstverblendung hervorgelockt werden, die der Weg zum Verderben ist.

Der späteste Abschnitt des Lessingschen Plans wird durch einige Zeugnisse erhellt. Noch ist es derselbe Plan, aber alles breiter, mehr ergrübelt, mehr getüftelt. Das Vorspiel spielt in einer zerstörten gotischen

Kirche. Der vierte Teufel faßt den Gedanken, Gott seinen Liebling zu rauben. „Hat er nicht Wißbegierde? Das ist genug zum Verderben.“ Der Engel der Vorsehung aber, über den Ruinen schwebend, ruft feierlich, aber sanft aus der Höhe: „Ihr sollt nicht siegen.“ Immer seltsamer wird der Entwurf. Der Engel begräbt Faust in tiefem Schlaf und erschafft an seiner Stelle ein Phantom, an dem die Teufel ihr Spiel treiben. Es verschwindet, als sie es ganz in ihrer Gewalt zu haben glauben. Faust sieht dies alles als Traumgesicht. Erwachend dankt er der Vorsehung für die Warnung. „Er ist jetzt fester in Wahrheit und Tugend als jemals.“ Abermals ein neues dramaturgisches Experiment auf der Linie der Traumdichtungen, die von Calderon zu Grillparzer führt. Eine Wendung von umwälzender Wichtigkeit geschieht; Faust wird gerettet. Diese Rettung Faustens hebt den Sinn der alten Geschichte völlig auf. In einem anderen Berichte heißt das Schlußwort: „Triumphiert nicht, ihr habt nicht über Menschheit und Wissenschaft gesiegt. Die Gottheit hat dem Menschen nicht den edelsten der Triebe gegeben, um ihn ewig unglücklich zu machen. Was ihr saht und jetzt zu besitzen glaubt, war nichts als ein Phantom.“ Die Zeit ist gekommen, die in dem großen Wissenstriebe nicht mehr den Frevel und die Vermessenheit, sondern den Adel der Menschheit sieht. Vor allen anderen ergreift Lessings lichte Seele diesen Gedanken. Die Faustsage gewinnt ein anderes Gesicht, eine befreite Menschheit fühlt sie neu. Lessing ist auch an dieser Stelle ein Bahnbrecher gewesen. Er hat den Faststoff in seiner germanischen Bedeutung erkannt und für ihn eine große Tragödie shakespearischen Geistes aus deutscher Volksart gefordert. Er hat den Sinn der Sage aus einem neuen Weltbewußtsein umgeprägt. Aber das Lessingsche Erkennen ist nicht eigentlich faustisch, mehr klares Erfassen in der Endlichkeit der Begriffe als Ringen um das Unendliche. Sein Dichten ist nicht Mythenbilden, sondern höchst besonnenes Formgeben. Er ist der Vorläufer, nicht der Erfüller. Daß der große Stoff bei ihm in dreifacher Gestalt experimentierend schwankt, beweist, daß er nicht zur Ruhe der Notwendigkeit kam. Fast scheint es ein Symbol: alles, was von seinen Faustdichtungen fertig und ausgeführt war, ist verloren gegangen.

Gerade in bezug auf die Faustdichtung äußerte sich derb und selbstbewußt Lessings Gegensatz gegen die neue Jugend, die eine neue Dichtung forderte. „Meinen Faust holt der Teufel, ich aber will Goethe seinen holen" – ein sonderbares Wort, da ja Lessings Faust nicht vom Teufel geholt wird. Lessing führte in Kunst und Leben von den Regeln zu den Gesetzen, von den willkürlich angenommenen Gepflogenheiten zu den Notwendigkeiten der Sache. Die neue Jugend brachte nach dem Gesetz die Erfüllung. Der Genius ist sich selbst Gesetz und schafft in seinen Gebilden Offenbarungen an die Menschheit. Wie in den Urzeiten, in denen Mythus und Religion entstanden, bricht die dichterische Tat unmittelbar aus der Mächtigkeit des Gefühls hervor und offenbart die Tiefen des Lebens in Gestalten, nicht in Begriffen. Sucht Lessing immer noch statt der falschen die echten Überlieferungen, hier gibt es keine Überlieferung: der Geist ist sich selber immer neu, sich selber das ewige Wunder ungeahnter Einzigkeiten. Natur, Natur ist alles. Diese Jünglinge entdecken Natur, Menschheit und Volk. Die Muttersprache wird ein neues lebendes Wesen in ihrem Munde. Die Stürmer und Dränger wenden sich dem deutschesten aller Jahrhunderte, dem sechzehnten zu und in ihm seiner dämonischen Rätselgestalt, dem Faust. Sie ahnen in dem dunkeln Magier des Protestantismus den Mann des großen Herzens und des freien Geistes. Heinrich Leopold Wagner hat mit seiner „Kindermörderin" in Faustsachen Goethes Weg gekreuzt, Reinhold Lenz, Maler Müller, Friedrich Maximilian Klinger haben ihr eigenes Faustgedicht geschrieben. Über sie stieg Goethe empor: die letzte Stufe des Läuterungsberges ist erreicht.

Reinhold Lenz gehörte zu denen, deren Glück und Unglück es ist, daß das Genie ihren Weg gekreuzt hat. Goethe brachte ihn in die Bahn und aus der Bahn. Als Mensch und Dichter ist der später im Wahnsinn Endende immer Fragment geblieben. Im Fragment einer Aristophanesnachahmung „Die Höllenrichter" findet sich seine Faustszene. Bacchus sucht in der Unterwelt eine Seele – würdig, sie wieder ans Licht zu führen, und wählt den Faust. „Dein Herz war groß. – Und wenn dir die Gesellschaft gefällt, Komm mit mir zur Oberwelt." Unter dem erlösenden Wort sinkt Faust in unbeschreiblich beseligendem Gefühle zusammen. Auch Lenzens Faust wird gerettet – um des großen

Herzens willen. Prachtvoll fließen diese leichten frei gebauten Verse. Ein kleines Drama in vier Szenen hat sich in der gedrängten Kürze eines feinen Kunstwerks entfaltet – wirklich wie ein Hauch von neuer Kunst.

Maler Müller, als Maler und Dichter ein nie zur Reife gekommenes Talent, gibt den rechten Sturm- und Drangfaust in seiner Dramatisierung, von der aus dem zweiten Teil die „Situation aus Fausts Leben" 1776 herauskam, 1778 der erste Teil erschien. Die vier anderen Teile waren damals auch bereits fertig und liegen irgendwo unter ihrer Staubschicht, hoffentlich für immer, ungedruckt. Der rechte Maler Müller: ein Werk in den größesten Ausmaßen wie ein Lebenswerk, aber es ist im Fluge fertig.

Auch für Müller handelt es sich im Faust um den großen Kerl. Ohne Einteilung in Akte wühlt und schleudert er Szene nach Szene hin: Teufelsrat, grimmige Gegenwartssatire, Luzifer verlangt nach einem einzigen ausgebackenen Kerl. Mephistopheles verspricht den Faust. Müllers Faustgedicht ist eine ganz frei erfundene bürgerliche Tragödie: Fausts Not mit seinen Gläubigern ist der Gegenstand. Die Juden, im Judendeutsch mauschelnd, vor Fausts Haus, Faust das grenzenlose Herz, Wagner die tränenreich weiche, sanfte Seele. Immer tiefer sinkt das Werk ohne eigentliche faustische Entwicklung ins Genrebildliche hinab; – neidgeschwollene Kollegen begeifern in Faust das Genie, Studenten hängen begeistert an ihm, Vater und Mutter grämen sich um den stürmischen Genius, ein drolliges Abenteuer mit hübschen Mädeln fehlt nicht. Vor dem Sturm der Gläubiger rettet der Teufel Faust aus seinem Turm. Verwegene bramarbasierende Studentendichtung mit der Spitze gegen Philister und Manichäer als die wahren Höllenhunde– schäumende Jugendkraft und -fülle der auf Menschensuchen erpichten Zeit: Faustfabel und Höllenpakt geben nur den Vorwand her, um die Jugendüberschwenglichkeit vom großen Kerl und seinem Zubehör mit viel Pose und Überschwall auszubreiten. Das Versinken in bürgerliche Jämmerlichkeit ist im Faustgedicht kaum zu ertragen. Alles verpufft und zerfließt in den locker gereihten Genrebildern. Die Lösung vom Gesetze führt zum Verlieren in reinen Zufälligkeiten: ein Schulbeispiel für die Gefahr des Genialitätstaumels.

Die „Situation aus Fausts Leben", das einzige bekannt gewordene

Stück aus den ferneren Teilen, zeigt genau den gleichen Charakter. In unverantwortlicher Weise wird die große Erfindung Marlowes vom Stundenschlagen der letzten Pein verplempert. Faust, wahnsinnig verliebt in die schöne Königin von Aragonien, hört die Glocke schlagen: die Hälfte seiner Zeit ist um. Mephistopheles ist bereit, ihm den Vertrag zurückzugeben, wenn er wieder ein Bettler sein will. Faust wählt die Verdammnis. Welches Motiv könnte kleinlicher sein? Lieber die Hölle als zurück in die Studentenjämmerlichkeit mit den Manichäern! Hier war kein Faust der Erfüllung zu erwarten. Talent ohne Frage, aber ohne jede Zucht unter den Anforderungen des großen Stoffes und der tragischen Kunstform!

Friedrich Maximilian Klinger war ein Mann, der im Gegensatz zu Lenz und Müller, im Gegensatz zu dem ewigen Fragment und dem ewig Unfertigen, unter den schwierigsten Umständen sein Leben gerettet hat. Bei der Todesnachricht des Kindheitsgespielen sagte Goethe zum Kanzler Müller: „Das war ein treuer, fester, derber Kerl wie keiner." Die Sturm- und Drangdramen Klingers lassen in gewaltigem Gefühlsausbruch übermächtige Menschheit, die Leidenschaft des Übermenschen wie in monologischem Wogenbrausen ausströmen. Zum zweiten Male greift er als reifer Mann mit einem großen Romanzyklus in das deutsche Schrifttum ein. Er eröffnet diesen Kranz von Romanen 1791 in Petersburg mit „Fausts Leben, Taten und Höllenfahrt". Seltsam ineinander gewirrt ist die große Gläubigkeit seiner Jugendseele mit dem pessimistischen Weltverstande des reifen Mannes. Rousseau in ihm hält all die Ziele einer in einfacher Güte schlicht und ursprünglich gebliebenen Menschheit fest. Aber Voltaire hat alle Gemeinheiten des üblichen Menschentreibens gar zu sehr kennen gelernt. Ein wilder Abenteurerroman, mit dogmatischer Lehre voll gestopft, wird zur erbarmungslosen Satire über den Menschen. Die Faustfabel ist auch diesmal nur die Gelegenheit für die Mitteilung von allerhand Gedanken über die Welt. Der hochgeartete Mensch wirft sich in übertriebenem Selbstvertrauen in die Verwirrtheit der Dinge und verliert seine Seele.

„Lange hatte sich Faust mit den Seifenblasen der Metaphysik, den Irrwischen der Moral und den Schatten der Theologie herumgeschlagen." „Schatten habe ich für Wahrheit ergriffen, laß michs nun

mit dem Teufel versuchen." Der Weg des Helden, den Klinger mit dem Buchdrucker Fust in Mainz gleichsetzt, führt durch die Bürgerwelt in Frankfurt und deutsches geistliches und weltliches Duodezfürstentum, durch das Frankreich Ludwigs XI., das England Richards III., das Rom des Papstes Alexander VI. Mephisto will Faust durch Ekel verderben, indem er ihm den Menschen in seiner Nacktheit zeigt. Faust in seinem Glauben an die Menschheit denkt ihn zu beschämen. Scheußlichkeit und Schmutz häufen sich – nichts als Härte, Betrug, Gewalttätigkeit und Bereitwilligkeit zu Laster und Verbrechen, um des Goldes, des Emporsteigens und der Wollust willen. Da regt sichs in Faust wie „der Schmuck eines großen edlen Berufes", der „Rächer der unterdrückten Menschheit" zu werden. Aber rettungslos versinkt er in Laster und grauenhafter Selbsttäuschung, – sein Tun ein fürchterliches Wüten in der moralischen Welt. Vom Teufel unter der Leiche des gehenkten Sohnes zerrissen, endet er in namenloser Verzweiflung.

Karl Moor und „Kabale und Liebe" klingen nach. Hin und wieder kommt es zu einem Zuge fast von Goethischer Verinnerlichung. Wollte der Mensch dem Triebe, mit dem er alles verzerrt und mißbraucht, durch seine stolze Vernunft mehr widerstehen, ihm wäre wohl zu helfen. „Hättet ihr unsere Macht, längst würdet ihr die Welt zertrümmert und zum Chaos gemacht haben." Im Menschen liegt der Teufel wie der Gott. Goethe, indem er zum Letzten und Innerlichsten der Seele vordringt, findet den Gott. Der Verstand, der im Bedingten der menschlichen Äußerlichkeiten hängen bleibt, endet notwendig im Pessimismus der Menschenverachtung. Schwerlich ist in einem Buche die Menschheit widerwärtiger dargestellt. Die Rousseauformel, in der wir die Lösung finden sollen, ist eine gar zu billige Ausflucht. „Du hast die Maske der Gesellschaft für seine (des Menschen) natürliche Bildung genommen und nur den Menschen kennen gelernt, den seine Lage, sein Stand, sein Reichtum, seine Macht und seine Wissenschaften der Verderbnis geweiht haben, der seine Natur an eurem Götzen, dem Wahn, zerschlagen hat." Die trüben Niedrigkeiten Klingers wirken trostlos, da nicht Dantes hohes sittliches Pathos oder Byrons gewaltige pathetische Satire sie trägt. Der Roman ist das Gedicht der Abkehr vom Größenwahn der Genialität. „Sei stolz

darauf, deine genialische Kraft bis zum Unsinn und zur Lästerung getragen zu haben. Die Qual der Hölle erwartet dich dafür." In der Krisis, durch welche hindurch Goethe die Vollendung fand, hat Klinger im Gedankengehalt einen wirklichen Fortschritt nicht zu machen gewußt, die eigentliche Dichterkraft aber in der geringeren des Schriftstellers eingebüßt. So viel kostbare Geisteskraft verbrauchen die geistigen Gärungszeiten, – nur der Genius überwindet.

VIII

Der Genius ist an seiner Stelle ein Ursprung aus dem Nichts, ein einmaliges göttliches Wunder, eine ursprüngliche Kraft, die nach einem von Ewigkeit in ihr angelegten Gesetze sich in sich selbst erfüllen muß; aber wie die Leibnizische Monade, von der dies alles gilt, faßt er die Welt in sich zusammen. So bedeutet Goethe die letzte Zusammenfassung jenes fruchtbaren deutschen Jahrhunderts, das er zur Vollendung bringt, und damit zugleich einen neuen Ausgangspunkt für alle geistige Arbeit der Menschheit. Denn jegliche Geschichtszeit ist ja alle Vergangenheit und alle Zukunft; – es fragt sich nur, ob eine geniale Kraft in ihr waltet, die sie zu einem Gesetz für alle kommenden Zeiten macht. Mit der Mitte des achtzehnten Jahrhunderts scheint die Erschöpfung überwunden, in der der Dreißigjährige Krieg den deutschen Geist gelassen hat. Es regt sich das neue Leben und wird ein reines Leben der Seele, da alle Kräfte aus der Verwüstung der äußeren Welt sich nach innen gewandt haben. Leibniz hat ihm als das einsame Gottesgeschenk, das er den Deutschen war, den Boden bereitet. Er lehrt die Welt, wie der Deutsche sie glauben mußte, um wieder Mut zum Leben zu gewinnen, als eine ewige Harmonie der Kräfte, jede Kraft ursprüngliches Schaffen, jede, wenn auch in ihre Endlichkeit gebunden, Gott. Alle Wirklichkeit ist Seele, – jede Seele ist eine Welt, – vielmehr, sie ist die Welt, – jede Seele ist eine ursprüngliche Kraft, die nach ewigem Gesetze sich in sich selbst erfüllt, jede ein Ursprung aus dem Nichts, ein einmaliges göttliches Wunder, in jeder ist Gott. Gott in den Geschöpfen ist die Unendlichkeit des Strebens nach dem Reich der Gnade, dem Reich der Vollkommenheit in Weisheit, Güte und Liebe. Denn alles ist Tat. So verworren, so reich an Übeln diese Welt erscheine, sie

ist dennoch ewige Harmonie. Diese gotterfüllte, diese Gott lebende Welt ist ewige Schönheit. Leibniz faßt das All in einer einzigen Verbindung des wissenschaftlichen, geschichtlichen, seelischen, künstlerischen und religiösen Verstehens. Wenn nach ihm aus jeder Monade ihre Reihe des Erlebens in gesetzlicher Notwendigkeit sich entwickelt als volle Entfaltung jener Weltvorstellung, welche sie bedeutet, so ist Leibniz selber die Monade, aus der in einer Reihe genialer Kräfte die große Geisteskultur hervortrat, die den deutschen Geist als eine eigene Art des gestaltenden Weltschauens an den Tag bringt.

Die große deutsche Musik der Bach und Händel bezeugt ebenso wie die Bewegung des Pietismus, wie aus der Veräußerlichung das deutsche Gemüt in seine eigenen Tiefen der Innerlichkeit zurückkehrt und in ihnen Gott findet. Sie findet in ihm ein neues Leben im Heiligen mit allen Kräften des Gefühls und schafft sich in ihm eine neue Welt der Seele in einem neuen Gefühl für Liebe, Freundschaft und Natur. Aber das Neue, was jetzt das Jahrhundert beherrscht, ist dies, daß es die Literatur ist, auf die alle Kräfte gerichtet werden. Eine große deutsche Nationalliteratur zum Ausweis der Deutschen als eines großen Volkes unter den Völkern – so etwa wäre das Anliegen dieses Jahrhunderts zu bezeichnen. Wie bescheiden sind die Anfänge gewesen! Wenn Gottsched den Gedanken der Zeit hat und nicht hat, das Ziel begreift ohne Ahnung von den Mitteln und sich die neue deutsche Dichtung denkt etwa als Ergebnis seiner Seminararbeiten und als bloße Angelegenheit einer verständigen Anwendung von Regeln, so war es wahrhaftig schon ein Fortschritt, daß die Schweizer das Reich der Dichtung doch wenigstens als eine von der Wissenschaft verschiedene Welt begriffen, mit einer eigenen Logik und Gesetzlichkeit der Anschauung, der Einbildungskraft und des Gefühls. So sehr tritt hier bewußte Arbeit des Geistes an die Stelle natürlicher Überlieferung, daß die Kritik zur Kraft werden muß, die den Geist der neuen Dichtung entbindet. Auch die da schaffen, Gellert und Rabener, bleiben vielleicht nicht mehr wie Haller und Hagedorn in Lehrdichtung und gesellschaftlicher Unterhaltung hängen, aber als die rechten Klassiker der deutschen bürgerlichen Mittelmäßigkeit stehen sie mit Geistesfeinheit und anmutigem Verstandesspiel noch vor der verschlossenen Pforte des Tempels, in dem der Quell der Dichtung aus verborgenen Tiefen entspringt.

Wie ein erstes Murmeln der heiligen Wässer tönt es ganz sacht, unaufdringlich und leise bei Ewald von Kleist und Geßner. Es spricht doch das Gefühl in seiner Unmittelbarkeit, dort in der Elegie, hier in der Idylle. Aber es ist noch das ganz dumpfe Gefühl, das die Welt flieht und sich in sich selbst verbirgt.

Nun aber gibt Klopstock der Dichtung die Herrschaft im eigenen Weltreich zurück: er macht sie zur Sprache des durch die Ewigkeitsvorstellungen bis in das Innerste erschütterten Herzens. Indem sie Künderin und Bote allein für das Heilige wird, ist etwas Heiliges um den Dichter selber: die Gottesweihe ist über ihm, die ihn über die Menschen hebt. Als gottgeweihter Mund kündet er die ewigen Gedanken, die Menschenleben erhöhen, nicht nur den Erlöser, sondern Freundschaft, Liebe, Natur und Vaterland, – ein Vaterland der Erinnerung – Hermann der Cherusker – und ein Vaterland der Verheißung – der Sieg der deutschen über die britische Muse und in beiden Bedeutungen ein Vaterland der Sehnsucht. Das All der großen Gedanklichkeiten wird hineingenommen in das ergriffene Herz, und alles rauscht in den mächtigen Wellenschlägen einer gewaltig wogenden musikalischen Sprache. Pietismus, deutsche Musik, Reformation – alle die Mächte der neuen deutschen Seelengeschichte haben den Durchbruch in die große Dichtung gefunden. Klopstock erschien als eine Einzigkeit, die ohne Vorbild und unwiederholbar war: so blieb auch der feierliche Sänger und Seher immer derselbe und schloß sich in seinem Reich früh fertig ab.

Aber in einer vorwärts und aufwärts drängenden und stürmenden Entwicklung ohne Aufenthalt und ohne Stocken stieg Lessing von Ziel zu Ziel. Gottsched, der durch Kritik eine neue deutsche Dichtung hervorzwingen wollte, wußte, weder was Kritik noch was Dichtung noch was die innere Beziehung der beiden aufeinander ist. In Lessing erschien die wunderbare Genialität, in der der lautere Verstand zur Schöpferkraft wurde. Indem er von den Regeln zu den Gesetzen vordrang, ergriff er das Gesetz als den Gedanken der Form, die die schaffende Seele des Kunstwerks ist. So wurde bei ihm Schaffen das letzte Wort und der Ausdruck des vollkommenen Verstehens. Aber sein Verstehen war getragen durch die vergangene Welt der großen Kunst, Dichtung und Kritik. Die Griechen und Shakespeare wurden mitar-

beitende Kräfte für den neuen deutschen Geisteswillen. Griechentum bedeutete schon für Geßner Natur, Leben, Einfachheit und Wahrheit, aber all das war im Sinne des Uranfänglichen vor dem Beginn der bewußten Kultur gemeint. Natur, Einfachheit, Leben und Wahrheit bedeutet Griechentum auch für Lessing, aber im Sinne der Mustergültigkeit in vollkommener Kultur, der natürlichen Erfüllung der ewigen objektiven Gesetze. Er erkennt Winckelmann als den großen Mitkämpfer an seiner Seite, der als der Schauende gibt, was der große Kritiker der Begriffe nicht geben konnte: das Bild vom Leben der Griechen als des genialen Volkes der Schönheit, in deren Schönheit die Freiheit eines in sich vollendeten Menschentums sich plastisch die Gestalt gibt. Lessing und Winckelmann riefen beide die Deutschen in das Reich der Klarheit, der Plastik, der Gestalt. Ein Aufruf zu innerer Erhöhung des Lebens in der Freiheit drang ihnen in die eingezwängte und von verschwommenen Vorstellungen umschattete Seele. Nun gelang Lessing in der Dichtung der Fortschritt über Klopstock hinaus. Aus der Welt des großen Gefühls trat sie hinüber zu Gestalt, Leben, Handlung und Gegenwart. Das deutsche Lustspiel entsprang in „Minna von Barnhelm" aus der unmittelbaren nationalen Frische der Zeit in der neuen Freude an deutschem Menschentum, – das deutsche Trauerspiel trat mit „Emilia Galotti" als Gesellschaftskritik der unheimlichen Gegenwart in der knappsten Sprache des tragischen Epigramms seinen Weg an. Der letzte Kampf galt der Freiheit, zugleich der Wissenschaft und des religiösen Lebens. „Wenn der Gelähmte die wohltätige Wirkung des elektrischen Funkens erfährt, was kümmert es ihn, ob Franklin oder Nollet recht hat oder ob beide irren?" Religion ist das unmittelbare Innewerden des uns beseligenden Gottes, Religionswissenschaft und Dogmatik stehen unter dem objektiven Gericht der wissenschaftlichen Wahrheit und berühren oder bekümmern die in sich selige Frömmigkeit nicht. „Nathan der Weise" singt dies Lied in die empfänglichen Herzen, – das richtige Leibnizlied von der klaren Vorstellung, die auch die Freiheit und die Liebe ist. Es ist das Lied vom innersten Geheimnis des Lessingschen Lebens.

Wenn so der große schöpferische Kritiker der deutschen Poesie die Bahn brach, hat neben ihm Wieland die deutsche Unterhaltungsliteratur oft ins Reich glänzender Dichtung, immer aber auf eine geistige Höhe

gehoben, die der Sieg über die bisher bewunderten Franzosen in ihrem eigensten Gebiete war. Auch ihm heißt Griechentum Natur, Einfachheit, Leben, Wahrheit, aber er versteht dies alles im Sinne seiner menschlichen Weisheit. Die Weisheit bedeutet die Mitte zwischen ungezügelter Sinnlichkeit und überstiegener Geistigkeit, die Harmonie und Einheit von Sinnlichkeit und Geist, Genuß und Zucht, das geistreiche Genießen, die frohe Sittlichkeit. Den vielen, denen es im Leben vor allem um rechtes Leben zu tun ist, die weder in Überanstrengung noch in Verwilderung das Leben verlieren möchten, wies er den Weg, wie sie einig mit sich selber sein könnten, ohne weder Tölpel noch Schwärmer zu sein. In allen Weiten dieses deutschen Geistesreiches ist es stets und überall um die letzten Angelegenheiten des Lebens zu tun.

Die Bewegung des deutschen Geistes hat in Kritik und Kunsttheorie begonnen, sie hat vom Beginn mit Sehnsucht hinausgeblickt auf neue lebendige, große Dichtung, – sie hat ihr neues Reich geweitet durch den Ausblick auf die Griechen und sich mit geschichtlichem Bewußtsein erfüllt. Es ist die alte Leibnizeinheit des zugleich seelischen, geschichtlichen und künstlerischen Verstehens. Man würde dennoch ihre tiefste bewegende Kraft übersehen, wenn man nicht begriffe, daß es vor allem auch eine religiöse Bewegung war, – genau so wie auch im Leibnizischen Denken der religiöse Gedanke alles begründet. Die Linie von Luther über Bach zu Klopstock ist nicht zu verkennen. In Hamann bricht die wesenhaft religiöse Genialität wie aus tiefer Verschüttung hervor. „Die wohltätige Wirkung des elektrischen Funkens", die Beseligung und Erlösung in Gott – er hat sie erfahren. Gott wird nicht ergrübelt in Begriffen, er wird erfahren in tiefen Erschütterungen des Gemüts, er offenbart sich dem gläubigen Schauen. Wo es die Rettung der Seele gilt, ist die Vernunft ein ohnmächtiges Nichts. Über und außer aller Vernunft ist die Gnade, – alles Große und Lebendige aber ist Gnade. Gnade ist, was dir offenbar wird vom Geheimnis Gottes in deinem Werke: in jedem großen und lebendigen Werke des Geistes waltet der Allerschaffende. Nicht vom Verstande und nach der Regel wird es gemacht, es wächst aus seiner inneren Notwendigkeit und ist sich selber allein Gesetz. Damit ist der Weg zum Urquell alles Großen, zum Genius gefunden und das Verstehen für die geistige Welt an ihrer Quelle aufgetan. Nicht der Verstand mit seinen Begriffen, Sinne und

Leidenschaften sind die einzigen wahren Schöpferkräfte. „Sinne und Leidenschaften verstehen nichts als Bilder." „Leidenschaft allein gibt Abstraktionen sowohl als Hypothesen Hände, Füße, Flügel, Bildern und Zeichen Geist, Leben und Zunge. – Wo sind schnellere Schlüsse? Wo wird der rollende Donner der Beredsamkeit erzeugt und sein Geselle, der einsilbige Blitz?" Ist doch die Sprache schon ein Gewachsenes, nicht ein Gemachtes, nicht nach Regeln bewußt gebildet, sondern dem Gefühl entsprungen und sich selber Gesetz als Träger und Inbegriff aller Wahrheit. Die Bibel und Shakespeare, Sokrates und die griechischen Dichter – überall die gewaltige Leidenschaft, die im Schauen die Geheimnisse der Gottheit enthüllt, – die Gottheit offenbart sich dem menschlichen Auge in der Natur und in der Geschichte. Der Strom der Zeit zwingt selbst den dunkeln Propheten Hamann in das Gebiet des künstlerisch-dichterischen Lebens als zu seiner stärksten Wirkung hinüber. Als der Bote Gottes fand er die Bedingung alles Großen in der Ganzheit des Menschen, der, Sinn und Gefühl, Leidenschaft und Gedanke in untrennbarer Einheit, zum Schöpfer von Werken wird, die wie die der Gottheit leben.

Hier waltete das große Glück des Geistes. Denn Völker, die unglücklich im äußeren Leben sind, haben, wie die Griechen und Deutschen, Glück im Geiste. Es schuf dem dunkeln verschlossenen und beinah unverständlichen Manne in Herder den Jünger, der, Sohn Winckelmanns und Lessings, doch vor allem Hamanns eingeborener Sohn war und den Schatz ins Licht hob, der bei ihm vergraben blieb, – auch er ein Gottesbote, der das letzte mitschaffende Verständnis großer lebendiger Dichtung und auf dem Wege über dies Verständnis das Verstehen der Menschheitsseele erschloß. Dichtung verstehen heißt fühlend in der Seele des Dichters leben, heißt in seiner Seele die Seele seines Volkes ergreifen, heißt, die Völker als Seelen, als schaffende Genialitäten und die Menschheit als den Chor der Volksgenialitäten begreifen, in dem für die Stimme eines jeden Volkes einmal die Zeit kommt, da sie einsetzt und führt. Die Zeit für die deutsche Stimme ist gekommen! Herders Menschheitsliebe, die seine neue Gestalt des christlichen Gedankens ist, quillt aus dem Stolz und der Freude an der Deutschheit. Es komme der Genius, in dem die deutsche Sprache aus den letzten Tiefen der deutschen Seele sich erneuere zur lebendigen Offenbarung

von Natur, Leben und Schicksal, – eine neue vernehmbare Stimme Gottes.

So erschien Goethe. Die gesamte Arbeit des großen Jahrhunderts faßt sich in ihm zusammen und damit, da diese Arbeit nichts anderes als die deutsche Neugestaltung der großen Geschichtsmächte Altertum und Christentum war, die gesamte Arbeit der abendländischen Menschheit. Der große Dichter – die inbrünstige Sehnsucht der Zeit – ist erschienen, nicht ein Dichter dumpf verborgener Gefühle, nicht ein Dichter, der für die Sprache des Herzens der Anlehnung an die überlieferte Gedankenwelt bedarf, nicht ein Dichter des klugen Gestaltens nach dem kritisch begriffenen Gesetze, nicht ein Dichter der geistreich spielenden Unterhaltung, sondern ein Dichter, in dem die Unmittelbarkeit der ewigen menschlichen Urgefühle braust und – ein reiner Quell – sich in lauterer Kristallklarheit des Ausdrucks offenbart, – ein Dichter, in dem als einem Genius das letzte Geheimnis der Seele als Leben in der Gottheit ins Licht tritt. Die deutsche Seele findet ihren höchsten Schöpferausdruck in Goethe, – sein Werk lebt aus tiefster Deutschheit und ist tiefste Deutschheit. An sich selbst, am eigenen Schöpfertum findet er den Schlüssel zur Geistesgeschichte. Alles große geistige Gebilde ist Tat und Selbstdarstellung des Genius. Goethe lebt mit den Genien der Vergangenheit wie mit Brüdern als der größere Herder, in dem der Vorgänger sich erfüllt. Der große Künstler bringt das tiefste Verstehen der Kunst und vollendet die lange Mühe des Jahrhunderts um das Kunstwissen. Zum Vor- und Urbild der Schönheit werden auch ihm die Griechen. Auch die Linie Winckelmann-Lessing kommt in ihm zu ihrer Höhe. Alles trägt, gleichfalls aus dem Selbstbewußtsein des Genius herausgeboren, ein Erkennen, das das Ganze der Natur von den Urbedingungen bis in die höchsten Zeugungen des Genius umfaßt. In dem Ganzen wirkt sich eine Haltung des Geistes und Stellung zum All der Wirklichkeit aus, die, so demütig wie hingegeben, eine Haltung großer Frömmigkeit ist. Das Ganze des Goethischen Lebens ist Religion. Die deutsche Geistigkeit, in Leibniz offenbar geworden und in all jenen großen Arbeitern des Geistes entwickelt, findet auch in diesem Zuge ihre letzte Vollendung. Alle diese Eigenheiten wirken ineinander und sind durch alle Tage des Goethischen Schaffens die Einheit seines Wesens. Dennoch verteilen sie sich auch auf seine verschiedenen Schöpferzeiten

und treten mit erhöhter Deutlichkeit in dieser oder jener mehr hervor. Dem jungen Goethe in der Sturm- und Drangzeit seiner Genialität gehört das unmittelbare Dichtertum und das ebenso unmittelbare Verhältnis zur Welt und zu den Genien. Die italienische und nachitalienische Zeit, in der der freie Künstler in einer großen Tat des Bewußtseins sich wiederherstellt, bedarf des Altertums als Vorbild und Urbild des neuen Schönheitsgedankens. Das große Glück der Schillerzeit hebt den Mann auf seinen Gipfel. Es gibt ihm die frohe Deutschheit wieder, bringt ihm gedanklich die volle Reife seines Weltschauens und läßt die Werke der Vollendung gelingen, in denen griechische Formkraft und Klarheit mit deutschem Gehalt im Gleichgewicht ist. Das Alter ist die Zeit der Weisheit – jener höchsten Weisheit, die in ihrem Wesen Frömmigkeit ist. In dieser Zeit kommt die Religion Goethes zu ihrer letzten Durchbildung.

Wie aber in Goethe die ganze vorhergehende Arbeit des Jahrhunderts und der Menschheit sich zusammenfaßt, so faßt sich alle Arbeit Goethes zusammen in seinem „Faust" und wieder, indem jede seiner vier großen Schöpferzeiten im „Faust" ihr letztes Wort sagt. Der „Urfaust" ist das stärkste Gedicht der genialen Jugendzeit. Goethes italienische Seele möchte auch mit dem „Faust" im neuen Geiste seines Denkens und seiner Kunst fertig werden. Aber das Gedicht ist ihm fremd geworden. Dennoch – gerade in seiner Unfertigkeit bezeugt das „Faustfragment" am stärksten, wo Goethe damals stand. Schillers Drängen treibt dazu, den „Faust" zu vollenden. Mit vielen neuen Szenen rundet sich der erste Teil in sich selber als die höchste Dichtung jener glücklichen Tage und für Schiller als das stolzeste Totenmal. Das Leben hat die Vollendung der Weisheit erreicht, als der zweite Teil des „Faust" dieser Weisheit letzten und höchsten Schluß verkündet. Nur aus dem Ganzen des Goethischen Lebens, Wesens und Werkes kann der „Faust" verstanden werden. Wer ihn wirklich besitzt, der besitzt den ganzen Goethe. So geleitet und führt denn Faust – bis zum Ende das rechte Wahrzeichen der Deutschheit – den deutschen Geist auf seine höchste Höhe. Von den Urzeiten der Menschheit her führt der Weg der Erkenntnis zu Goethe und seinem Faustgedicht als dem Gipfel der Vollendung.

Erstes Buch

Wo fass ich dich, unendliche Natur?

1. Goethe bis zum Urfaust

Der Weg des jungen Goethe ist der Weg des Dichters zum Urfaust. Wie war diese Kindheit reich und behütet! Handwerker und gelehrte Beamte hatten in den beiden elterlichen Familien sich emporgearbeitet, jene der nordöstlichen Siedlungswelt, diese alter südwestdeutscher Kultur angehörig. Der Vater, der in einem Leben streng geregelter Verständigkeit nur seiner Bildung, fast seinen Bildungserinnerungen und seinen Kindern lebte, lebte sich darüber mehr und mehr zum Sonderling, ein Dasein freiwilliger Selbstbeschränkung in eigensinnigem Stolz, ein Dasein der Ordnung und Pflichttreue in der Selbstbestimmung für eine selbstgestellte Aufgabe. Die Mutter atmete als eine Urnatur und ein weltoffenes Kind voll Ursprünglichkeit und Leben wie in einer dichterischen Welt der Märchen, wobei das Leben selber zum Märchen ward, aber bei gesundestem Wirklichkeitssinn und tatenfroher Lebensfrische. In dem Sohne, der ihr an Jahren näher stand als ihr Gatte, fand sie die große Liebe, die allein das Weib zum Weibe macht. Das stattliche Bürgerhaus, das der Vater sich durch Umbau schuf, blickte mit den oberen Fenstern in die dämmernde Ferne der weiten Rheinebene und des glücklichen Landes. So war auch das häusliche Dasein zugleich Stadt und Land, Kultur und Natur. Die freie Stadt Frankfurt am Main besaß ein politisches Sonderdasein im Deutschen Reiche, frei zugleich und im Gehorsam gebunden, und trug als die alte Krönungsstadt der Kaiser den geheimnisreichen Pomp und die altangestammte Würde des Reiches, altersgrau von edler verwitterter Geschichte und ewig frisch im Stolz des Eigendaseins. Zum dritten oder vierten Male wiederholt sich dieser Einklang von Gebundenheit und Freiheit, Beschränkung und quellender Natur, Form und Fülle. In seinem Schulunterricht zwang der Vater das Kind unter die eiserne Zucht seines pedantischen Bildungswillens, aber es war kein Zwang in der Weise, wie der schier fabelhafte Reichtum der Bildungsstoffe sich auf die junge Seele zu bewegte, – nicht zu vergessen die immer noch in ihrer Einbildung weltbeherrschende, freilich schon morsche französische Zivilisationswelt, die in der Zeit der französischen Besetzung Frankfurts sich mit dem französischen Theater in der Vaterstadt von selbst erschloß. Die Zugehörigkeit zur besten möglichen Bildung der Zeit

ergab sich im Spiel wie eine Selbstverständlichkeit. Über der Bibel entspannen sich die frühesten eigenen Gedanken und Entwürfe. Die ersten eigenen Dichtungen waren Märchen, die er den Spielgenossen aus dem Stegreif als Wahrheit erzählte, – dem Mutterboden seiner Seele entquillt ein unwillkürliches Dichtertum. Das früheste eigene Denken betätigte sich in einem Hinaufstreben zu Gott als dem Gott der Natur und Schöpfer Himmels und der Erden. Noch schlummert in ihm die Not der Seele, die den Erlöser braucht, – aber in seiner ersten Ahnung steigt die Natur ihm auf als eine Einheit göttlicher Gedanken. Für ihn dichtet das Leben selber. Die Vaterstadt umwogt ihn mit quellender Bilderfülle im ganzen Rausch ihrer höchsten Würde und Pracht bei der Krönung Josephs II., die er, vom Vater vorbereitet, wie kaum ein anderer mit begreifendem Verständnis genießt, indem zugleich die Beseligung der ersten wahrhaftigen Liebe ihn im Strömen des frohbewegten Volkes trägt und der erste Kuß den höchsten Tag beschließt. Es ist alles wie ein ruhiges episches Fluten, – grenzenloser Reichtum häuft und schichtet sich in den verborgenen Tiefen der Seele durchaus unbewußt und ohne Zutun –, ein Schatz für das Schätzegraben eines langen Lebens. Keine lyrischen Überschwenglichkeiten, keine dramatischen Kämpfe! Ewige Weisheit fügt das Dasein für den, der bestimmt war zu einem Kosmos der ruhigen Fülle. Ihm quillt die Unendlichkeit der Natur, indessen der Geist zu sicherem Formensinn heranwächst. Nichts Faustisches hat diese Kindheit. Der Name Gretchen lebt in Goethes höchster Dichtung fort wie ein Dank an das erste frühe Glück. Der Frankfurter Dom mag in der Seele des Dichters gegenwärtig gewesen sein, als ihm die Domszene aufstieg. Die mittelalterliche deutsche Stadt, die in der Gretchentragödie so greifbar nahe ist, war Goethe von Kindesbeinen an vertraut.

Der Verlust jener naiven Einheit mit sich selber und mit der Welt, die die Kindheit ist, beendet diesen ersten Abschnitt des Goethischen Lebens. Die Verdorbenheit und Bedenklichkeit des anscheinend so gefestigten Gesellschaftszustandes, zu dem er gehört, bedroht ihn selber in einem grellen Erwachen. Dem gequälten Herzen ist der Friede genommen; – zum ersten Male sucht er die Mächte, an die der Mensch sich zu seiner Wiederherstellung wendet, – die Natur, die er in der Einsamkeit neu genießt, die Kunst, indem er zeichnend die Gegenstände der

Natur nachbildet, die Philosophie, die ihm nun freilich in dem kleinen Bruckerschen Lehrbuch, zu völliger Geistverlassenheit zerstückt, ohne alles Leben entgegentrat. Wenn er erklärt, daß eine eigene Philosophie neben Religion und Dichtung nicht vonnöten sei, so verrät er, daß er sie nur als Lehrerin einer Weisheit für das Leben suchte. Er konnte nicht ahnen und ahnte nicht, daß er in diesen drei Beziehungen eine Richtung für das ganze Leben in Trost und Ablehnung gewann. Der Übergang in die Leipziger Studentenjahre bedeutet den Übergang aus der Natürlichkeit und dem Ursprünglichen in die spitze Geistigkeit eines sehr verfeinerten Zivilisationszustandes voller Späte und beginnender Erstarrung. Eigentlich erlebt er hier, wo er zum ersten Male versucht, in die Schule zu gehen, etwas wie eine verspätete Knabenzeit. Der obersächsische Geist, einst der Träger der Reformation, hat Leipzig vorübergehend zur geistigen Hauptstadt von Deutschland gemacht in Gestalt jener feinen und dünnen Blüte, in der es nach Gottscheds Willen um eine neufranzösische Nachahmungskultur im Literarischen ging, während Gellert und Rabener als richtige Klassiker, nämlich Klassiker des gedrückten Kleinbürgertums und seiner Mittelmäßigkeit, den Gesichtskreis einer Späte ohne Jugend vertraten. Gellert wurde zudem an der Universität einer der Lehrer Goethes und hielt in moralischen Vorlesungen und in seinen Übungen im Briefschreiben auf jene ängstlich gute Erzogenheit, in der im Stil wie Betragen alles Regel war und die Regel die Künstlichkeit lehrte, in der man zwar die Fehler vermied, aber darüber auch fast das Leben verlor. Der Wolffianismus der zur Schulwissenschaft erstarrten Leibnizischen Philosophie stieß Goethe vom Philosophischen selber zurück und ließ keine Ahnung aufkommen, daß der Jüngling hier die Bezirke eines Geistes, nämlich Leibnizens, berührte, der unter allen Geistern der Vergangenheit ihm selber am innerlichsten und tiefsten verwandt war. Ihn fördert eher die Beschäftigung mit bildender Kunst, die er bei Oeser und Stock zeichnend und kupferstechend übt, wobei denn die Lehre Oesers ihm jene erste Einführung in die Begriffe von Kunst gibt, wie sie nur die Werkstatt der Künstler geben kann. Die Dresdener Galerie führt ihn in die weite Welt der erlesenen Kunstwerke ein und entwickelt zuerst den ihm eigentümlichen Blick, der die Natur in Kunst verwandelt. Doch bleibt auch dies noch eine Vorläufigkeit und Vorübung. Nicht in seiner späte-

ren großen Goetheweise wird das Wirkliche unmittelbar Gedicht und bedeutet das Gedicht nur das zu seiner Durchsichtigkeit gesteigerte wirkliche Leben, sondern er lernt sehen, wie der Maler sieht, sieht die Wirklichkeit wie Gerhard Douw, wie Ostade. Er schafft sich ein Stück Glück in dem Leben mit Kennern und Liebhabern, mit denen das gemeinsame Entzücken am Schönen und seinen Geheimnissen ihn wie in einer höheren, feineren Welt zusammenschließt. Schon in dieser Zeit wird für Goethe der Austausch des lebendigen Gespräches wichtigste Bildungsquelle. Ein eigenes Leben will noch nicht gelingen, weder in der Freundschaft noch in der Liebe. Es ist eine seltsame Kunst, durch die der grundgescheute Freund Behrisch seine Anziehung übt. Er verwandelt das Leben in bloßes Spiel und zwar in ein Spiel von gewollter Gehaltlosigkeit und Nichtigkeit, – eine Rückwirkung der Verzweiflung auf die Unwirklichkeit und gebundene Künstlichkeit des sächsischen Porzellandaseins. Auch die Liebe zu Kätchen Schönkopf ist bewußt durchgespielte Komödie in der künstlich erhitzten ewigen Eifersüchtelei, in aller sinnlichen Leidenschaft doch weit mehr Liebe der Einbildungskraft und zumeist Liebe des Verstandes, welcher weiß, was zu einer richtigen sächsischen Liebesgeschichte gehört. Unheimlich berührt die Leichtigkeit in der Aneignung aller literarischen Ausdrucksformen. Der Knabe Goethe kann alles und kann es besser, was die sächsische Poetenwelt kann. Dabei beginnt er so früh in seinem Dichten die große fortgesetzte Beichte seines Lebens. Aber alles bleibt noch die Übergewandtheit innerhalb einer überkommenen Imitationskultur. Wo er Eigenes gibt, wird dem Leser kalt. Die dritte Ode an Behrisch mag ironisch gemeint sein. Dennoch erschreckt an dem noch nicht Zwanzigjährigen dies hohe Lied der Schnödigkeit auf die Gefühllosigkeit. „Die Mitschuldigen" – die noch auf Frankfurter Eindrücke zurückgehen – sind als Gesellschaftskomödie ein Meisterwerk. Aber das Wissen, von dem sie zeugen, kommt in jedem Leben zu früh, das Wissen um den Hintergrund der Gemeinheit in der wohl aufgeputzten bürgerlichen Welt. Das Werk entspringt dem ersten anekelnden Untertauchen in die Wüstheit des Lebens. Der kälteste Verstand erfaßt die Gestalten des schäbigen Wirts, des Lumpen von Schwiegersohn, der bläßlichen Anmuts- und Tugendblüte der Tochter Sophie, – alles kleinbürgerliche Jämmerlichkeit, der in dem Lebemann und Edelmann Alceste der

fadeste Gegenspieler gegenübersteht. Als Lustspielauftritt glänzend entwickelt sich jene Hauptszene, in der sie alle Diebe sind, – – jeder greift nach einem Gut, das ihm nicht gehört. „Mitschuldig sind wir alle", – aber die Auflösung löst nicht in großem Verzeihen, sondern zeigt sie alle voreinander gedeckt in der Mitschuld, die an allen die gleiche niedrigste Kleinlichkeit ist. Nicht ein befreiendes Lachen schließt, sondern ein zynisches Grinsen. Wenn dies Ende, in dem die Schufte sich laufen lassen müssen, weil die Schuftigkeit eine allgemeine ist, zu dem Christuswort in Beziehung gesetzt wird: „Wer sich ohne Sünde fühlt, werfe den ersten Stein", so ist es wirklich beinahe eine Lästerung. Denn nicht die Güte wird hier zum Quell des Verzeihens, sondern die Schlechtigkeit. Nur dies eine deutet auf das spätere Goethische Leben hinaus, daß es sich immerhin um ein Gedicht auf die Duldung handelt. Aber auch hier bereitet sich nur Form und Richtung Goethischen Seins, während der eigene Lebensgehalt noch völlig fehlt, – ein verblüffendes Können frühreifer Fertigkeit, doch ganz das Können, das gelernt werden kann. Es fehlt an jedem wirklichen Gehalt des Herzens, es fehlt am Gehalt Goethischen Wesens. Mit schwerer Krankheit endet diese Zeit, als hätten alle die Fremdheiten herausgestoßen werden müssen. In den „Mitschuldigen" findet sich sogar eine Beziehung auf den Faust. Da dem schuftigen Schwiegersohn die Entdeckung droht, stößt er heraus: „Vielleicht ists raus, o weh! o wie mir Armen grauſt, Es wird mir siedend heiß. So wars dem Doktor Faust Nicht halb zumut! Nicht halb wars so Richard dem Dritten." Es ist nicht Shakespeares „Richard III.", sondern Weißes. In dem offenbaren Hohn, mit dem der Name Faust fällt, klingt beinah noch etwas von der Gottschedschen Fremdheit nach. Die Bilder in Auerbachs Keller hat Goethe oft gesehen. Wohl wendet er sich in dieser Zeit vom Fakultätswissen ab, aber nicht zu einem Faustischen Streben. Der ästhetisierende Dilettantismus, der literarisch zwischen Gellert und Wieland, künstlerisch zu Oeser, mit entfernter Verehrung Lessings und Winckelmanns steht, zeigt wie das hastig einsetzende eigene Dichten den virtuos klugen, leicht aneignenden Menschen, aber nicht den Geist, der eine neue Welt bildet, – nicht den Geist, in dem der Faust entspringt.

Auch die anderthalb Jahre in Frankfurt, vom September 1768 bis zum April 1770, sind noch eine Zeit der Vorbereitung. Über ihnen

steht das Wort: langsames Genesen. Das Absterben wird vollendet, neues Leben wird geahnt. Goethe pflegt noch eine Zeitlang die Beziehungen zu Leipzig. Er bewegt seine Gedanken gern um die Theorieen der Kunst, was, wie er später selbst bemerken wird, bei einem Künstler immer ein Zeichen stockender Produktionskräfte ist. Wenn er dann die Schönheit bestimmt als eine Dämmerung zwischen Tag und Nacht, so klingt vielleicht Baumgartens Wort nach, der ebenso aus der Nacht durch die Morgendämmerung das Licht kommen ließ, – das Wort, das bei Schiller großartig austönt: „Nur durch das Morgentor des Schönen drangst du in der Erkenntnis Land." Jedenfalls klingt es wenig nach einem Künstler, der volles Leben packt. Dramen werden entworfen, Lieder entstehen, Shakespeare und Lessing werden gelesen, – es ist alles noch unbestimmtes Tasten. Das Haus, in dem der beständig Kränkelnde, oft schwer Bedrohte lebt, ist voller Schwüle. Die Schwester klammert sich an ihn, die Arme, die von der Leichtigkeit alles Jugendlebens ausgeschlossen war, da sie sinnlichen Reiz nicht fühlte noch übte, und, glücklos wie sie war, sich sehnte, Güte zu erweisen, die ihre Zärtlichkeit ist. Sie wählte als ihren Gegenstand den Bruder, da der Vater ihr ganz unerträglich war. Die Mutter muß sich in dieser Lage in der weiblichen Kunst des Ausgleichens üben, damit das Haus nicht in dem Haß zerbreche, der so leicht in der Liebe der nächsten Verwandten lauert. Auch sie braucht in so viel schweren Spannungen den Sohn. Für den Kranken entstand eine beständige Übung der Geduld und Güte, jener Güte, die die unter Schwierigkeiten bewährte Liebe ist und seelischen Reichtum bedeutet wie entwickelt, – etwas ganz anderes als die faule Duldung der „Mitschuldigen".

Die Seele ist es, die in tiefen Bedürfnissen erwacht. Sie hält sich gern zu Fräulein von Klettenberg und ihrem Kreise. Wenn in Leipzig Leibniz dem Knaben verborgen geblieben war, so berühren den Jüngling hier die Ströme des Pietismus, jener anderen Geistesmacht, die damals eine neue deutsche Seele schuf. Der pietistische Geist hat zwei Gegner, die Welt und die Kirche, – die ungläubige Verständigkeit und den zur Institution erstarrten Glauben, – und sucht den lebendigen Gott in den Tiefen des eigenen Gemütes, das in der Tiefe der Gottheit sich selbst erst findet. So sucht auch Goethe die beseligende Erfahrung, die das Gemüt mit tiefem und mächtigem Innenleben erfüllt. Unverkennbar

ist der Zug nach Verinnerlichung, aber noch sucht er sie in der Anlehnung an andere und an das Überlieferte. Die Stimmen der dunklen Propheten wie etwa Swedenborgs beginnen zu reden. Immer findet sich in solchen Kreisen ein natürlicher Hang zu den Geheimwissenschaften, die, wie der Pietismus von der amtlich abgestempelten Kirche, so von der amtlich abgestempelten Wissenschaft sich lösen und einen Zugang zu den göttlichen Geheimnissen versprechen. Goethe sitzt in dunklen Nächten über Wellings opus magico – cabbalisticum et theosophicum, – über dem Paracelsus und dem Basilius Valentinus, über Helmont und der aurea catena Homeri. Selber hantiert er in seinem Dachstübchen mit Kolben und Retorten wie ein Alchimist und wird mit dem Zubehör des dunkeln Dr. Faust ganz vertraut. Die zweite selbstgeschaffene Weltanschauung steigt in seiner Seele empor, – eine richtige Theosophie, die sich in neuplatonischen Gedankenkreisen nach der Weise christlicher Mystik um die Dreieinigkeit bewegt. Die eigentliche Weltschöpfung wird dem Luzifer vertraut. Auch im „Urfaust" bedeutet der Erdgeist, der die das Erdleben bildende, durchdringende und beherrschende göttliche Kraft ist, zugleich in irgendeinem Sinne den Quell des Bösen. („Dem bösen Geist gehört die Erde, nicht dem guten.") Der Mensch, erst in der Welt geschaffen, soll dann freilich doch wieder eine unmittelbare Schöpfung Gottes sein. Die Erlösung ist die Hinwendung der irdischen Wesen zum göttlichen Lichte. Sie liegt im uranfänglichen göttlichen Weltplan notwendig beschlossen und geschieht, von Ewigkeit zu Ewigkeit, in jeder menschlichen Seele. Gott wird als das sich selber von Ewigkeit zu Ewigkeit hervorbringende Leben gedacht. In allen lebenden Geschöpfen wirken die beiden Grundgesetzlichkeiten der Zusammenziehung, Verselbstung, Gottentfremdung und der Entselbstung, Ausbreitung, Vergöttlichung. In solchen Sätzen dämmert etwas wie eine Ahnung des späteren Goethe. Seltsam, wie Goethe, sooft er sich in eigenen Gedanken zusammenzufassen sucht, ein Religionssystem entwirft. Aber dies alles steht noch im Vorhof und bleibt krause Phantasie. Welch ein anderes ist die Magie im „Faust"! Das Verlangen nach dem versöhnten Gotte kommt aus einem Kranken, der Ruhe haben will. Und auch das viele, das sonst ansetzt und Späteres vorbereitet, liegt wie Schalen um eine Seele, die sich in sich selber finden möchte.

Was man eigentlich den jungen Goethe nennt, ist erst in Straßburg geboren. Die Welt erhielt die herrliche Offenbarung davon, was Jugend im Geiste bedeutet. Wenn Land, Stadt und Leben dort dem alternden Goethe in der Selbstdarstellung von „Dichtung und Wahrheit" wie in einem einzigen Glanz verklärender Erinnerung vor der Seele lagen, während er bei den ersten Eindrücken Straßburg wie das meiste im Leben höchst mittelmäßig fand, so liegt es an dem nachwirkenden Bewußtsein des Werkes, das diese Tage an ihm getan, indem sie ihn in das Leben des Geistes erst hineingeboren haben. Die alte deutsche Stadt, die nun französischer Boden war, löste ihn von allem französierenden Geistesweſen und erschuf ihm seine Deutschheit. Alles wirkte in derselben Richtung zusammen und auf dasselbe Ziel. Er blickte von der Plattform des Münsters hinaus in das dämmernde ahnungsvolle Land. Er genoß die liebliche Natur, indem er, wie die Straßburger es waren, ein leidenschaftlicher Spaziergänger und darüber hinaus ein unermüdlicher Wanderer ward. Er übte den Blick für landschaftliche Lagen und Zusammenhänge und versäumte nicht die Bergwerke und anderes Gewerk, die aus dieser Natur hervorgingen. Mit hellem Auge faßte er die Reste uralter Römerkultur auf. Er wuchs weniger hinein in ein Stück seiner großen Lebenskunst, als daß sie vielmehr unmerklich in ihm heranwuchs, – die große Kunst, in den Dingen zu leben, indem er genießend und froh in verstehender Liebe Natur, Menschenwerk und Geschichte als eine Einheit ergriff. Die beste Schule ward ihm in dem Kreis der Jugendgenossen, die als eine Genossenschaft voll leidenschaftlichster Unruhe in einem verständigen älteren Freunde eine Art von ruhigem Mittelpunkt besaßen. Hier verwarfen sie mit lachender Verachtung das Greisenhafte, Absterbende, im Dünkel Erstarrende der französischen Gesellschaftskultur. Wofür Lessing sein Leben eingesetzt, indem er es in heroischem Kampf verbrauchte, das fiel ihnen als eine reife Frucht in den Schoß. Paris und Versailles hörten endgültig auf, die Hauptstadt des europäischen Geistes zu sein. Was sie nun als Deutschheit dem überalterten Formenwesen entgegensetzten, war die Stärke des redlichen Gefühls und seine Wahrheit. „Freundschaft, Liebe, Brüderschaft – trägt die sich nicht von selber vor?" Sie meinten aber Tieferes, – sie meinten die Ursprünglichkeit, in der uns im Gefühl eine eigene geistige Welt

lebendig entspringt –, sie meinten die Unmittelbarkeit des Gefühls, das sich selber Gesetz und Inhalt des Lebens ist, im Gegensatz zu aller Konvention überkommener Formen. Wenn sie dann zum Werke Erwin von Steinbachs emporblickten und das Straßburger Münster als gewaltigen Zeugen und Ausdruck deutscher Art und Kunst liebten, dann floß ihnen Vergangenheit und Zukunft deutschen Wesens zusammen in einer Gegenwart, die eine einzige Verheißung kommender Wunder war. „Deinem Unterricht dank ichs, Genius, daß mirs nicht mehr schwindelt an deinen Tiefen, daß in meine Seele ein Tropfen sich senkt der Wonneruh des Geistes, der auf solch eine Schöpfung herabschauen und Gott gleich sprechen kann: Es ist gut."

Eine wahre Fügung gab Goethe in diesem Augenblick gerade den Lehrer, dessen er bedurfte. Herder, nur fünf Jahre älter als er, aber vom zwanzigsten Jahre an lebend durch seiner Hände oder seines Kopfes Werk als Lehrer und Geistlicher, hat in Riga den inneren Zwiespalt, in den er zwischen den Anforderungen an die geachtete Standesperson im bürgerlichen Leben und den völlig andersartigen des freien Schriftstellers geriet, nicht ertragen. Er ist zu Schiff von Riga nach Nantes gefahren, hat in Paris französisches Geisteswesen gewogen und zu leicht befunden und dort jene Gesinnung der Deutschheit in sich entwickelt, die in den Goethischen Jugendgenossen widerklang. Er hat vor Holland auf scheiterndem Schiff Ossian gelesen, in Hamburg mit Lessing vierzehn Tage verlebt, in Eutin die neue Stellung des Reisebegleiters für den Erbprinzen des evangelischen Fürstbischofs angetreten und in Darmstadt zur Zentnerlast seines – geistig und seelisch – allzu problematischen Daseins die schwerste in einer halben Verlobung gefügt. Nun sitzt er in Straßburg in der Krankenstube und erduldet Schmerz, Ungeduld und Mißlingen einer monatelangen Augenkur. Hier leistet ihm Goethe brüderliche Gesellschaft, – eben ein Jüngling geworden, umwittert von Glück und Geist. Bedenkt man, daß Goethes Erkrankung ihn in seinen Studien verzögern mußte und so der seltsamste Zufall ihn wie andererseits Herder nach Straßburg gebracht hat, so darf man bei diesem Zusammentreffen von einem göttlichen Wunder reden. Kein bequemer Lehrer war es, zu dem Goethe kam. Herder vergalt die rührende Treue einer nicht zu ermüdenden Liebe durch die Rücksichtslosigkeiten, Grobheiten und zuweilen Grausam-

keiten einer gequälten, durch das kindliche Selbstvertrauen des unerbetenen Schülers gereizten und seine unbedingte Überlegenheit auf das schroffste unterstreichenden Natur. Aber dem Genius sagt eine innere Stimme, welche Erziehung ihm not tut. Der Genius war es in Goethe, der aushielt. „Ich lasse dich nicht, du segnest mich denn." Und er ward gesegnet.

Herder zerriß vor Goethe den Vorhang, der ihm die Armseligkeit der deutschen Literatur verdeckte. Das Alte ist vergangen, siehe, es will alles neu werden. Er tat es – und das war das Entscheidende – im Namen des Ideals. Noch hatte kein Mensch vor Herder in demselben Grade gewußt, was wahrhaftige Dichtung ist. Es gibt keine allgemeine Regel des Dichterischen, – es gibt keinen auf Regeln gebrachten Geschmack, der für alle Zeiten verbindlich wäre. Endgültig bricht der falsche Herrschaftsanspruch des Französischen, eigentlich des Neu-Lateinischen zusammen, die anmaßliche Mauer, die eine Welt der äußersten Künstlichkeit in sich abgrenzte und für die absolute Schönheit ausgab. Die Dichtung ist eine allgemeine Menschen- und Völkergabe. Jedem Volk, jedem Menschen ist an seiner Stelle das ewige Schicksal des Menschseins gegeben. Wer es in den ewigen Urgefühlen rein und ursprünglich faßt und erlebt und seinem Erlebnis die einfache Natürlichkeit und Ursprünglichkeit des Ausdrucks gibt, der ist ein Dichter. Der nach Regeln gemachten Kunstpoesie tritt die Volkspoesie gegenüber, die wie eine Blume wächst. Jede Dichtung, die nicht ein Naturlaut ist, ist tot. Die Volkspoesie umfaßt im Herderschen Sinne alles Lebendige in der Dichtung. In Homer, in den griechischen Tragikern, in Shakespeare, in Ossian dichtet das Volk. Ursprünglichkeit des Gefühls wird die Grundbedingung, reine Einfachheit des Ausdrucks im Naturlaut der Muttersprache wird der Ausweis des Dichtertums, Natur ist der Begriff, unter den alles tritt. Natur kann zuweilen das Urtümliche bedeuten – die kindliche ungebrochene Natürlichkeit im Verhältnis der Seele zu den Erlebnisinhalten des Alls, und vielleicht ist dies der Ursinn des Herderschen Worts. Aber Natur bedeutet sodann und vor allem den Gegensatz zu aller Künstlichkeit, es sei der Sitte, der Sprache, des Gedankens, des Gefühls, der Dichtung. Dann meint es die Mächtigkeit, mit der ein ursprünglich persönliches Leben sich in seinen lebendigen Notwendigkeiten behauptet.

Persönlichkeit ist, wer sein eigenes Gesetz der Wahrheit lebt im Leben wie in der Kunst. So verstanden bedeutet die Herdersche Natur den Gedanken der höchsten und letzten Kultur, die Vollendung im Urpersönlichen der Wahrheit. Die Menschheit im Gegensatz zu den Zufallsformen der Gesellschaft besagt dasselbe. Es sind die Rousseaugedanken, die in Herder das Verstehen des Geistes erneuern. Während derselbe Gedanke in Frankreich in der Revolution ein jahrtausendaltes Gesellschaftssystem zerbrach und eine neue Menschheit forderte, erschuf er in Deutschland eine neue Kultur des Geistes aus neuem Verstehen des Geistigen und damit die Kraft der Erziehung für eine neue Seele, die von innen heraus der Menschheit ohne Blut Größeres hervorbrachte, als es in Frankreich geschah. Durch den Gedanken der Volksgenialitäten, die wie Stimmen den Chor der Menschheit bilden, stieg Herder zu jener mächtigen Völkerpsychologie der Kulturen empor, die seine Geschichtsphilosophie bildet. Goethe aber empfing in dieser Gestalt und Stunde den Gedanken der Natur, der die einzige Aufgabe und der einzige Inhalt seines ganzen Lebens blieb. Natur ist, was aus dem Inneren gesetzlich notwendig sich bildet und das Leben schafft. Natur ist die ewige Wahrheit der Dinge. Als Kulturbegriff trat sie in Goethes Leben hinein. Indem sie ihm zum Gesetz seines Dichtens und Lebens ward, stellte sie ihn in den Kreis der Gottesgedanken, den auszumessen das reichste Leben von mehr als achtzig Jahren gerade genug war, ohne ihn je bis zu Ende auszuschreiten.

Herder arbeitete damals an seiner Schrift über den Ursprung der Sprache. Wie keine andere läßt sie das Ganze seines geistigen Seins vom innersten Quellgedanken aus überschauen. Vom Ursprung der Sprache an wird die Gesamtheit aller geistigen Gebilde als eine Folge und Einheit von Schöpfertaten verstanden, in denen allen der Genius sein Erleben der Welt ausdrückt und gestaltet. Dies ist die einheitliche Haushaltung der Menschheit, das Menschengeschlecht eine fortschreitende Einheit des Bildens und Schaffens, der Geist überall derselbe, überall geniale Schöpferkraft. Wenn je ein Lehrer nur zerstörte, um zu schaffen, nur niederriß, um aufzubauen, so daß das Vernichten selber eigentlich Schaffen war, so war es Herder. Er vernichtete Goethe die grundlose Freude an ein paar zierlichen Künstlichkeiten und schenkte ihm die Menschheit. Er gab ihm den neuen Blick, vielmehr das mit-

lebende und aneignende Gefühl für die Bibel, Homer, Shakespeare und Ossian. Aber er tat noch viel mehr. Er brachte ihn zum Bewußtsein dessen, was in ihm selber war, und vollendete damit das Werk, das in ihm arbeitete und freilich auch ohne diesen großen Lehrer sein Ziel hätte erreichen müssen, aber nun durch den Lehrer der rechten Stunde in einer Klarheit und Sicherheit ohnegleichen zum Ziel kam, – jenes Werk, in dem nicht weniger und nicht mehr als die neue Seele Goethes sich erschuf. Denn Herders Lehre erging ja nicht an den Schriftsteller, sondern an den Menschen. Sei ein Mensch, sei selber eine Natur, erfahre in der mächtigen Ursprünglichkeit und Unmittelbarkeit ewig wahrer Urgefühle dies dein Dasein, dies dein Leben. Dann laß diese deine Unmittelbarkeit offenbar werden in der Selbstverständlichkeit und Notwendigkeit des einfachsten Ausdrucks, – in der Muttersprache, nicht wie das Kind sie in der Schule als Grammatik lernt, wie sie zwischen Mensch und Mensch das fertig zubereitete Werkzeug der Verständigung ist, – nein! die Muttersprache erschafft sich in dem Dichter immer neu, ihre Worte scheinen ihre Bedeutung im Zusammenhang seiner Rede erst zu gewinnen, – sie ist Leben, wie du Leben bist –, sie soll dein Leben sein, wie es sich zwingend in seiner Unmittelbarkeit darstellt, – und entwickelt Leben in dem, der sie empfängt. Darum gibt es auch lebendige Dichtung nur in der Muttersprache, denn nur sie ist in dir ein Lebendiges, ist dein Leben als ein Stück Leben deines Volkes. In lebendige Deutschheit tauche ein, wenn du neben die großen Dichter der Vergangenheit treten willst. Goethe wurde eingeweiht in die Gemeinschaft der Großen und lernte, sich unter ihnen zu fühlen wie ein Bruder unter Brüdern. So lebe, so bilde, so schaffe, – und du wirst in Wahrheit ein Dichter sein. Sei ein Genius! Es ist eine grausame Erziehungskunst, die den Zögling unter die Forderungen der Genialität stellt, außer wenn er ein Genius ist. Goethe war es. Er wurde durch Herder im vollen Bewußtsein seiner Genialität erweckt. Herder verrichtete an Goethe allein sein höchstes Werk, zu dem er ganz eigentlich berufen war, nämlich: der Lehrer des Genius zu sein. Aber er wußte es nicht. Während er Goethe in die volle Klarheit half, die die Klarheit seines Lebens blieb, ging Herder wie immer im Dunkeln seinen Weg. Er hat an Goethe das Höchste getan, was der Lehrer am Schüler tun kann: er schenkte ihm sich selbst, schenkte dem jungen

Goethe den jungen Goethe. Er fand die einzige Seele, die seiner Lehre gewachsen war, die einzige, die sich fähig erwies, nicht nur für den neuen Sinn der Dichtung, sondern für den neuen Sinn des Lebens, – vielmehr, die zu dieser letzten Wahrheit vordrang, die Herder selbst versagt blieb –, nämlich, daß nur aus einer neuen Art zu leben die neue Art zu dichten hervorgehen konnte. Die große Unmittelbarkeit der persönlichen Kraft, die in eigenem Weltgefühl das Leben meistert, – er machte sie wahr.

Was Goethe durch Herder geschah, läßt an das Bild des Michelangelo von der Schöpfung des Adam denken. Er hat ihn an den Fingerspitzen mit dem Finger berührt, und der Geist des Herrn ist rauschend zu ihm hinübergeströmt, hat ihn von der Gebundenheit an die Erdbeschränktheit gelöst, so daß er sich erhebt in der ganzen Mächtigkeit seiner gottgegebenen Gestalt. Der Herr aber ist der, der sein Leben hat in den Seelen der Ungeborenen, der die Geister teils trägt, teils drückt. So empfing Goethe den Geist seines künftigen Werkes als den Gottesdruck und die hebende Gotteskraft: in dem Auge, mit dem er auf Herder sah, lag alle seine Bedeutung für das Menschengeschlecht.

Das Erlebnis, an dem die neue Kraft sich betätigte, konnte nur ein Erlebnis der Liebe sein. Zum ersten Male tritt auch hier ein Grundgesetz des Goethischen Seins hervor: er kann den Weg seines Schaffens nur als ein Liebender gehen. Er liebte in Friederike den Frühling, das Knospen und Sprießen, die Natur, wie er sie damals im Sinne ihrer holden Urtümlichkeit und Unmittelbarkeit verstand. Er liebte in ihr den höchsten Gedanken seines Lebens, – sie war ihm der Ruf zum eigenen innigsten Sein, war im Sinne des Platonwortes das Pochen des wachsenden und durchbrechenden Gefieders, das ihn beflügelte zum Fluge in seine Heimat im Reiche der Gedanken. Indem er sich von der Geliebten empfängt, gibt der Genius in der Liebe sein ganzes Sein. Auch die Schwermut der großen Liebe hat hierin ihren Grund. Der Genius geht durch seine vielen Gestalten, mit jeder Gestalt seines Seins aber welkt auch eine Gestalt seiner Liebe dahin. Der Zug zur Natur war in dem Goethe jener Tage zugleich der Zug zur Idylle, – so entzückt ihn das unschuldig Beschränkte in Friederikens mädchenhaftem Sein. Wie er die Wirklichkeit durch das Auge der Maler sah, so sieht er sie mit dem Auge der Dichter, die er liebt. Die Welt des

Vikars von Wakefield steigt mit ihrem Lebenskreise im Pfarrhaus von Sesenheim vor ihm auf. Dichtung und Wirklichkeit fließen ineinander in einem seligen dichterischen Erlebnis. Der Ideenträger in Goethe tritt unter den Bann einer den ganzen Menschen hinnehmenden Liebe und unter den Reiz all des Traulichen, Engen und Kleinen; den ganzen Reichtum seines Geistes trug er seinem Mädchen zu. Aber dies für ihn erblühte Leben wurde gebrochen –, die Dichtung, die er lebte, endete als Tragödie, – nach all der Seligkeit blieb die nagende Reue. Sicher webten seine Gedanken in den Schrecklichkeiten, die hier lauerten. Man nehme den Namen Gretchen und das Schicksal Friederikens, und die Gretchentragödie wächst heran. Sorgfältig hatte er Herder seine größeren dichterischen Pläne verborgen; – die alte Puppenspielfabel vom Faust klang vieltönig in ihm wieder. In den Liedern aber, die er Friederiken sang, begann die deutsche Stimme im Chor der Menschheit zu tönen.

Die folgenden Jahre vom August 1771 bis zum Ende Oktober 1775 – meist in Frankfurt zugebracht – bringen die volle Erfüllung des Versprechens, welches Straßburg war. Billig ist zuerst von der Schule des Lebens zu berichten. Auch in dieser Zeit fehlt es nicht an einem Freunde, wie der neue Abschnitt der Goethischen Entwicklung ihn brauchte, – nämlich nicht mehr einen gewaltigen Anreger von bestimmender Geisteskraft, sondern einen Geleiter voll sicheren Verständnisses. Der Kriegsrat Merck in Darmstadt war wie geboren, um der Freund des Genius zu sein. Mit dem schärfsten Verstande und der sichersten Kritik verband er den feinsten Sinn für Dichtung, nicht in jener Freude am geschaffenen Werk, wie sie häufig der Ausdruck einer sehr hohen Bildung ist, sondern mit dem Spürsinn für die neuen Möglichkeiten und der sicheren Auffassungsgabe für das nie Gewesene. Als der erste hat er die innerste Wesenheit der Goethischen Dichtweise erkannt. „Dein Streben, deine unablenkbare Richtung ist, dem Wirklichen eine poetische Gestalt zu geben; die anderen suchen das sogenannte Poetische, das Imaginative zu verwirklichen, und es gibt nichts wie dummes Zeug." Die Seele der Goethischen Dichtung ist die Wahrheit, die das Wirkliche in seinem Kern ergreift und zu seinem Sinn erhöht. Die geringen Dichter setzen erträumtes Poetisches an die Stelle der Wirklichkeit, wie wenn es das Wirkliche wäre, da es doch keine Lebensgeltung

in sich hat. So hielt Merck den jungen Künstler fortwährend unter dem eigenen höchsten Maß, das Schwächliche zerstoßend, das Große erkennend, immer rüttelnd, unheimlich überlegen, – der Mann mit dem scharfen Profil, den grauen Raubtieraugen, dem tigerartigen Gange –, Mephistopheles. Er bewegt sich in einem Kreise hochgestimmter schöngeistiger Frauen, einige von Adel, wie Luise von Ziegler, Henriette von Roussillon, Karoline Flachsland aber unter ihnen als Braut und spätere Gattin Herders dem Schicksalhaften des Daseins am nächsten vertraut; ihr Verkehr ist Überschwenglichkeit und Getue miteinander in schönen Gefühlen –, unter ihnen erscheint dann, zu Fuß von Frankfurt die fünf Stunden herüberwandernd, bei Regen und Sonnenschein, unstet Goethe, der „Wanderer", und sagt sich etwa beim Schreiten seinen „Halbunsinn" in den freien Rhythmen von „Wanderers Sturmlied", „Elysium", „An Psyche", „Pilgers Morgenlied" vor, ans Selbstgespräch mit sich und in sich als die Art des Erlebens seiner Geistigkeiten mehr und mehr gewöhnt.

In Wetzlar vom Mai bis September 1772 gibt es eine von Leben strotzende Sommerzeit, die der Förderung der Rechtserziehung am Reichskammergericht bestimmt war, aber aus dem Schicksalsborn in Goethe selber sich ihren Inhalt schuf. Lotte Buff, zierlich, dunkeläugig, blond, ist kein Gretchen und keine Friederike, sondern ein tüchtiges, sicher in sich ruhendes Geschöpf, ohne eine Spur von Empfindsamkeit. In immer neuen Prüfungen der Leidenschaft wird Goethe erprobt und schafft sich ihm die Schule des Erfahrens, das ihm das Leben der Seele erschließt. Lotte ist verlobt. In bescheidenem Lebenskreise webt sie, klüger als Friederike, selbständig, ein ganzer Mensch, so ganz geworden an ihrer Aufgabe, den Geschwistern die Mutter zu ersetzen, anmutiges Mädchen und liebes Hausmütterchen zugleich – die Mischung, die Gretchen den rührendsten ihrer Züge leiht. Klug genug, Goethe dankbar zu würdigen, bleibt sie fest in ihrer Liebe. So ergibt sich von ihm zu ihr, auch und vor allem in den Briefen, die Sprache der leidenschaftlichen Zuneigung, ohne die Hoffnung, vielleicht ohne den Willen des Besitzes. Goethe erwies zum ersten Male sein reiches, gutes und reines, festes Herz. Und der „Faust" wächst im stillen. „Schick mir sodann den Doktor Faust, Sobald dein Kopf ihn ausgebraust."

Da er nun dennoch endlich flieht – denn es wurde zu viel und zu schwer –

und das Lahntal herab nach Koblenz reitet, kommt er in Ehrenbreitstein im Kreise der Sophie Laroche, der Wielandfreundin, an den Hof der großen Botschafterin im Weltreich der Empfindsamkeit, aus der reinsten Natürlichkeit und Jugendfülle in die überfeinerte Kultur der Überreife, – zu einer schöngeistigen Dame auf ganz anderer Höhe als die Darmstädterinnen. Da erblüht seinem Herzen in der unbeachteten Stille ein eigenes, aber tragisches Idyll mit Sophies ganz junger Tochter Maximiliane, die alsbald an den reichen Kaufmann Brentano in Frankfurt verheiratet, ein wenig verkauft ward. Der derbe despotische Gemahl duldete dann die stille Liebe zu dem glänzenden Geisteströster Goethe nicht. Eine schreckliche Szene erfolgte, die weniger im Faust als im zweiten Teil des Werther widerklingt.

Das ganze Jahr 1775 beherrscht Lili Schönemann. Ein schönes begnadetes Geschöpf, von reiner Natürlichkeit und feiner Kultur. Sie wurde seine Braut, und die Zeit war eine Qual. Hineingenommen gleichsam als ein Sohn in ein Haus, in dem alles ihm zuwider war, – statt der Natur Gesellschaft in all ihrer Äußerlichkeit und ihrem falschen Glanz, – eine Welt, die den Menschen nach dem Gelde mißt, – und in der der Geist nichts gilt. Widerwärtige Menschen müssen zudem noch Vettern sein, die sich in täppischer Zutunlichkeit allerhand zärtliche Vertraulichkeit erlauben, – der Hochmut des kaufmännischen Patrizierhauses über allem. Hier klingt nur das Geld, aber nicht die Seele. In tiefe Gegensätze zwischen den Menschen und Klassen schaut der junge Dichter hinein. Er erfährt die Liebe, wo sie nicht Natur ist, sondern eine gesellschaftliche Einrichtung bedeuten soll. Hatte er in Lotte die reife Seele jener goldenen Sommerzeit geliebt, in der alles in Saat stand, – dies war das flimmernde Kerzenlicht des Prunkzimmers, in dem die Seele sich in sich selber flüchtet. Er floh in die Schweiz, aber magisch zog sie ihn zurück. Denn trotzdem fühlte er ja bei all dem Falschen um sie herum in ihr selber die Wahrheit der Natur. „Wo du, Engel, bist, ist Lieb und Güte, wo du bist, Natur." Qualvolle Liebe, die wie Gift in seinen Adern fraß! War es das Jahr, in dem die Gretchentragödie entstand, dann liebte er in Lili die Seele dieser Tragödie, an der Liebespein gearbeitet hat wie Liebesseligkeit. Die Gretchentragödie wurde ein Kompendium aller seiner Leidenschaften.

Um den schnell berühmt gewordenen Dichter rauscht und wogt die

unendliche Menschenflut. Lavater kommt, Seelen suchend, das Reich seines Herrn bereitend, Basedow sein Erziehungswerk als höchste Angelegenheit der Menschheit und der Zeit posaunend und mit derber Aufklärung wie mit seinem schlechten Tabak feinere Organisationen beleidigend; – mit ihnen reist Goethe an den Rhein und am Rhein, „Prophete rechts, Prophete links, das Weltkind in der Mitten." Klopstock spricht zweimal im Goethehause zu Frankfurt vor, auf der Hin- und Rückfahrt seiner Karlsruher Reise, – Goethe liest ihm die neuen Faustszenen, der feierliche alte Herr aber redet nichts als Sport. Und die Stolbergs im jugendlichen Freiheitsdrang und herausfordernder Natürlichkeit, und Sulzer und Pestalozzi! Der große Arzt Zimmermann bringt mit seiner armen Tochter beinah ein drohendes Geschick. Über vierzig Jahre hinweg klingt aus dem Brief von Friedrich Heinrich Jacobi die erschütternde Seelenfülle dieser Zeit. „Vergiß nicht, wie du in der Bensberger Laube über Spinoza mir unvergeßlich sprachst. Mir wurde wie eine neue Seele. Seit diesem Tage konnte ich nicht mehr von dir lassen." So nimmt Goethe, indem er eintaucht in den ganzen großen Strom lebendiger Menschlichkeiten, an allem Geistesstreben jener an Geist so reichen Tage teil, alle Seelen bezwingend und überwältigend, selber ein Zauberer, selber ein Magus, selber ein Faust.

In der geistigen Entwicklung Goethes stellen sich in dieser Zeit Grundmächte fest, die für immer die Träger seines Lebens bleiben. Die Shakespeare-Rede gibt einen tiefen Blick in sein eigenes Wesen und Künstlertum. Wanderer, der er ist, wählt er sich den größten Wanderer zur Betrachtung. „Die erste Seite, die ich in ihm las, machte mich auf Zeitlebens ihm eigen, und wie ich mit dem ersten Stücke fertig war, stund ich wie ein Blindgeborener, dem eine Wunderhand das Gesicht in einem Augenblick schenkt." Er hätte also an und durch Shakespeare das Schauen gelernt, das er sofort als seinen Weg zur Wahrheit begriff. Der Künstler spricht, der, indem er den großen Vorgänger deutet, seiner selbst gewiß wird und sich selbst enthüllt.

Über Shakespeare im Verhältnis zum griechischen und französischen Theater spricht er ganz wie Herder, – so unmittelbar ist dessen Lehre ihm ein Teil des eigenen Wesens geworden. Auch Herder spricht, doch wieder durchaus als ein Selbstbekenntnis Goethes, in einem zweiten Wort voll Offenbarung. „Seine Stücke drehen sich alle um den ge-

heimen Punkt (den noch kein Philosoph gesehen und bestimmt hat), in dem das Eigentümliche unseres Ichs, die prätendierte Freiheit unseres Wollens, mit dem notwendigen Gange des Ganzen zusammenstößt." Wie führt dies in die letzten Tiefen der Shakespeariſchen Welt, und wie enthüllt es Goethes eigenen Künstlerwillen! Immer um ein All, vielmehr um das All in seiner ewigen Gesetzlichkeit ist es zu tun, von dem der einzelne in seiner Selbstheit sich lösen möchte, als wäre er selbst das All, und wird dann im Ganzen, vernichtet oder sich fügend, zurecht gebracht.

Das Höchste sagt er von Shakespeare aus, indem er ihn unter den Rousseau-Herderischen Grundbegriff bringt, der auch der Leitbegriff seines eigenen Denkens und Schaffens geworden. „Die meisten von diesen Herren stoßen auch besonders an seinen Charakteren an. Und ich rufe Natur! Natur! nichts so Natur als Shakespeares Menschen." Shakespeare ist selbst eine Natur, ruhend in seiner eigenen lebendigen Gesetzlichkeit, und seine Menschenwelt ist Natur in ihrer Wahrheit, in welcher Charakter, Tat und Schicksal eine einzige Notwendigkeit bedeuten.

Dies führt zu einem Worte aus Goethes innerlichster Philosophie, das sogar den Faustentwurf erleuchtet. „Das, was edle Philosophen von der Welt gesagt haben, gilt auch von Shakespeare – das, was wir böse nennen, ist nur die andere Seite vom Guten, die so notwendig zu seiner Existenz und in das Ganze gehört, als Zona torrida brennen und Lappland einfrieren muß, daß es einen gemäßigten Himmelsstrich gebe. Er führt uns durch die ganze Welt, aber wir verzärtelte unerfahrene Menschen schreien bei jeder fremden Heuschrecke, die uns begegnet: Herr, er will uns fressen." Das ist das Gesicht des großen Dichters, der nicht eingeschworen und gebunden ist in gesellschaftliche Anstandsbegriffe und nicht einmal in die Ausschließlichkeit der Moral, sondern der das Leben im ewigen Spiel seiner Wahrheit offenbart, in dem das Gute ins Böse umschlägt und nur aus dem Bösen das Gute möglich wird. Das ist die Unerschrockenheit des Gestalters, der wie Gott in seiner Welt waltet und gelassen ihre ineinander spielenden Farben mischt.

Wir wissen, daß Goethe in Wetzlar Homer las, sich an Pindar begeisterte, Herders „Fragmente" studierte und den Gedanken der

Meisterschaft in sich aufbaute. „Drein greifen, packen ist das Wesen jeder Meisterschaft – ich finde, daß jeder Künstler, solange seine Hände nicht plastisch arbeiten, nichts ist. Es ist alles so Blick bei euch, sagtet ihr mir oft. Jetzt versteh ichs, tue die Augen zu und tappe" (10. Juli 1772.) Die Alten und Shakespeare werden ihm eine Einheit – die dem Künstler unentbehrlichen Hebel des eigenen Wesens. In der inneren Gemeinschaft mit Herder entwickelt sich das Künstlertum fort, das jener geweckt. „Herder, Herder, bleiben Sie mir, was Sie mir sind. Bin ich bestimmt, Ihr Planet zu sein, so will ichs sein, es gern, es treu sein. Ein freundlicher Mond der Erde. Aber das – fühlen Sies ganz – daß ich lieber Merkur sein wollte, der letzte, der kleinste vielmehr unter siebnen, der sich mit Ihnen um eine Sonne drehte, als der erste von fünfen, die um den Saturn ziehn."

Die schwierige Frage nach dem Verhältnis Goethes zu Spinoza, das unzweifelhaft in dieser Zeit sich begründete, stellt sich in diesem Zusammenhang. Die grenzenlose Uneigennützigkeit Spinozas macht ihn dem Manne zu eigen. Auch hier ist es der Mensch, der ihn magisch zieht – als eine verwandte Natur. Wenn Spinoza in sich durch Grundsatz und Erkenntnis die gewaltige Entsagung entwickelt, die von den Dingen nichts für sich selbst verlangt als nur, was sie nicht verweigern können, daß sie sich aufnehmen und begreifen lassen in der Einheit des großen Verstehens, so liegt eine solche entsagende Selbstlosigkeit, die eigentlich nur großartige Sachlichkeit ist, auch in dem Dichtertum Goethes. Auch er steht Menschen und Dingen gegenüber ohne Begehren für sich selber, nur in dem einen Verlangen, daß sie sich verstehen lassen in ihrem eigenen Wesen und Leben. Ist doch jedes Wesen, in seinem Kern verstanden, eine Notwendigkeit in sich selbst, jedes in dieser seiner Notwendigkeit Ausdruck des Alls, das als die große allgemeine Notwendigkeit sie alle trägt. Wie mögen die herrlichen Augen Goethes groß geworden sein über jener bewundernswürdigen Naturgeschichte, Statik und Physiologie der Leidenschaften im Dritten Buche der Ethik. Das leidenschaftlichste der Menschenkinder begriff all diesen anscheinenden Zufall der Willkürlichkeiten, der ihn in den eigenen Leidenschaften umherwarf, plötzlich mit Spinozas Augen als einen großen Zusammenhang natürlicher Notwendigkeiten, der aus einer einzigen Grundgesetzlichkeit bis in die feinsten Spiele der scheinbaren Regel-

losigkeit geschlossen sich entwickelt. „Ich glaubte, indem ich in mich selbst blickte, die Welt nie deutlicher gesehen zu haben." Hier war die Natur in ihrem verborgensten Geheimnis enthüllt. Der Naturbegriff Rousseaus und Herders wurde in Goethe zur Natur Spinozas, zu dem All durchgängiger Einheit und Notwendigkeit, in diesen seinen Notwendigkeiten göttlich, und sein Urgedanke, der als Goethes Wesenskern mit ihm geboren war, trat durch den dunkeln Führer – den Verkannten, den Verachteten, der ihm ein Bruder ward – ins Licht des Bewußtseins.

Das Gedankenglied, das die Vereinigung stiftete, läßt sich benennen. Das höchste Erkennen heißt bei Spinoza scientia intuitiva, das schauende Erkennen. Gemeint ist ein überbegriffliches Erfassen, in dem uns der Gegenstand selbst – Welt, Dinge, Leben, Seele, Gott – zugleich mit seiner Gesetzlichkeit durchsichtig und offenbar wird, so etwa wie der Mathematiker im inneren Schauen den Kreis erschafft und dadurch begreift. So geht ja auch das Goethische Erkennen auf ein Verstehen, das Dinge und Menschen ergreift, nicht in der Leblosigkeit abgezogener oder gar angelernter Begriffe, sondern in unmittelbarem Schauen. Im Innersten seines Wahrheitsbegriffs, der das Ganze seines Systems trägt, berührt Spinoza den Kern des Goethischen Wesens. Aber hier, wo die Verbindung erfolgt, geschieht vielmehr die unwillkürliche Übersetzung. Der mathematische Weltgedanke Spinozas geht in Goethes künstlerischen Weltgedanken über; beiden ist das Schauen gemeinsam. Spinozas Schauen stellt sich am Ende dennoch in einem gewaltig zusammengeschlossenen Gefüge von Begrifflichkeiten dar. Goethes Schauen sieht in der lebendig sich darstellenden Fülle der Erscheinungen den einen immer gleichen, ewig notwendigen, unendlich lebendigen Gott, – den Gott, der die Wahrheit ist und das Schaffen und die Liebe, – dem wir uns nähern durch liebevoll versenktes Schauen seiner Welt, ja, dessen Liebe in uns übergeht, wenn unsere Augen seine Werke fassen. Soll dies durchaus Pantheismus heißen, so ist es nicht ein Begriffspantheismus mit dem Fanatismus der Wissenschaftlichkeit wie bei Spinoza, sondern ein seliger Gefühlspantheismus, wie er im Werther, im Faust, in den hymnischen Gedichten lebt. Aber Natur bedeutet auch in diesem Zusammenhange Wahrheit. Vom Dritten Buch der Ethik, dem Buche von den Leidenschaften, kann man

wohl sagen, daß es als Philosophie sei, was die Shakespearische Tragödie als Dichtung ist. Beide offenbaren sie dieselbe ewige Gesetzlichkeit im Leben der Leidenschaften. So mochte Goethe Shakespeare und Spinoza in derselben Seele hegen und in demselben Gedanken begreifen. Beide führten ihn zu seiner Wahrheit und zu seiner Natur. Goethe hat immer in Spinoza einen seiner großen Führer für das Leben anerkannt. Was ihn an den Denker knüpfte, war schwerlich nur der Gedanke. In der großen philosophischen Literatur gibt es weniges, was sich dem ergreifenden und überraschenden Schauspiel vergleichen läßt, das der verstehende Leser im Übergang zu den späteren Teilen der Ethik erlebt. Im Anfang nichts als das eherne Gefüge der Sachlichkeiten, – so sehr nach dem Willen Spinozas die absolute Wahrheit selber, daß er auf dem Titelblatt sogar seinen Namen verschwieg – was bedeutet hier die Person? Schon wird man in anderer Weise gespannt, wenn das Dritte Buch die erstaunliche Lebenskunde vor uns ausbreitet. Die Spannung steigt zur Erschütterung bei dem Bilde von der Knechtschaft des Menschen. Ewig Knecht der Dinge, die ihn umherwerfen wie ein willenloses Wrack auf den Wellen, bleibt der Mensch, solange er im Wahn lebt, – in dem Wahn, der Mittelpunkt der Welt zu sein, auf den sich alle Dinge beziehen. Aber was ist das am Ende der Ethik? Ist das nicht ein ganz persönliches Bekenntnis? Es wird warm und heiß in diesen Sätzen von glühendem verborgenem Leben, – statt der Mathematik der Welt spricht die Seele. Da kommen die großen abschließenden Gleichsetzungen des Spinoza. Die Wahrheit ist die Freiheit, die Freiheit ist die Freude, die Freude ist die Liebe, die Liebe Gottes aus Verstehen (amor der intellectualis). Die neue Wahrheit löst nicht nur nicht die Religion auf, – sie ist in sich selber die ewige Religion, die Erlösung, die wahrhafte Frömmigkeit. In solchen Sätzen bekennt sich der Genius der Erkenntnis, dem die Erkenntnis Befreiung, seliges Entzücken, der Weg zu Gott, ja die Einheit mit Gott ist. Nun klingt dies alles bei Spinoza immer noch ein wenig nach dem großen Entsagen des Einsamen. Aber bei Goethe wird dieselbe Gleichung das Orgelbrausen des reichsten Lebens. Wahrheit, Verstehen ist Freiheit, diese Freiheit ist Freude, ist Liebe, ist Liebe Gottes. In schauendem Erkennen unendliche Freude finden, in dieser Freude die große unendliche Liebe erfahren, die eigentlich Liebe Gottes

und seiner Wahrheit ist – das ist der Sinn des Goethischen Lebens. Er fand sich selber in Spinoza erkannt und wurde über Spinoza sich selber in seinem tiefsten Wesen offenbar. Sollte dies nicht eine Vereinigung für das Leben stiften, der an Innigkeit unter den Geistern keine wieder gleichkam? Goethe lebte und war die Wahrheit, die Spinoza in seinen höchsten Gedanken lehrte. Wie sehr die Gedanken der spinozistischen Ethik Wahrheit sind, hat erst die Tatsache Goethe herausgestellt; – Goethe hat Spinoza wahr gemacht, Spinoza war die Formel des Goethischen Wesens. Einer war da, der ihn im Innersten seines Wesens bekräftigte. Dieses Wesen hätte auch ohne Spinoza seine unablenkbare Richtung nehmen müssen, – so aber erhielt es die frühe Klarheit über sich selber. Die unablenkbare Richtung dieses Wesens ging auf die Wahrheit, – die Wahrheit, die als eine unendliche Freude an der Welt die Liebe zu allem Seienden und Werdenden ist, – die Liebe Gottes, mit dem wir eins werden im schauenden Verstehen. Dieser große Dichter trug in sich die Bestimmung, ein wahrhaftiges Gotteskind zu sein und als Gotteskind ein Befreiter und ein Befreier.

Das dichterische Schaffen Goethes weist viele Gestalten auf; – auch im Kleinsten lebt er selber mit der Ganzheit seines Wesens, alles geht aus seinem Leben hervor und strahlt dies Leben wieder. Die freien Hymnen Frankfurt-Darmstädtischer Stimmung sind erwähnt. Die oft derbe Fröhlichkeit seiner Gemeinschaft mit den Jugendgenossen drückt sich in den kleinen Dramen aus, die am besten als Fastnachtsspiele zu bezeichnen sind, – Hans Sachsischer Weise zum mindesten in der Versform der Knittelreime angeähnlicht und in ihr den „Faust" vorbereitend. Pater Brey, Satyros oder der vergötterte Waldteufel, das Jahrmarktsfest von Plundersweilen, Hans Wursts Hochzeit und wie sie heißen – bieten Zeitsatiren übermütigen und überlegenen Humors im Gefallen an derber Menschlichkeit und dreister Menschenverspottung, in dem allemal das Gesunde, Lebenskräftige, auch Lebenstolle – Natur in ihrer heidnischen Pracht – dem Gezierten, Verkünstelten, Aufgeblasenen, das Wahre dem Unwahren entgegentritt. Auch die literarische Satire „Götter, Helden und Wieland" gehört insofern in diesen Kreis.

Daneben regen sich weltweite Dramenentwürfe, von denen keiner zur Vollendung kam: Cäsar, Sokrates, Mahomet, – richtige Schick-

falsgestalten der Geschichte. Im „Cäsar" war Cäsars Jugend mitgeplant; ein Lied von kraftgenialischer Jugend und dem Unbehagen, mit dem die Alten auf sie schauen, schwebte vor. Im Sokrates galt es den Untergang des Weisen, der neues Leben bringt, an der hoffnungslosen Mittelmäßigkeit und Philisterhaftigkeit der Menschen; zum Menschen in seiner Wahrheit durch all die vergötternden Überlieferungen vorzudringen, war das Ziel. Neben Politik und Philosophie trat mit Mahomet die Religion. Wie die erhabene Reinheit der gottempfangenen Gedanken bei der Berührung mit dem Wirklichen in den Staub herabgezogen und beschmutzt wird – davon wäre ein melancholisches Lied gesungen. Alles Elegieen von großer Menschheit, wie sie ihm jetzt in seiner Seele aufging, und vom Leben der Masse in seiner Ärmlichkeit, wie er es gerade darum nur zu deutlich erkannte, – Lieder vom Genius als dem Urquell der großen Geistesgebilde in Staat, Weisheit und Religion. Es entwickelt sich im jungen Goethe der Dramatiker der Kultur.

Aber nicht an diesen Höhen der Menschheit entsprang ihm die erste umfassende Dichtung, die er vollendete. „Götz von Berlichingen" führte ihn als den großen Dichter Deutschlands ein, – Shakespearisierende Historie, aus dem deutschesten Jahrhundert, dem sechzehnten, der Umwelt des Faust.

Schrankenlos sind die Bilder deutschen Lebens aus jenen farbenvollen Tagen ausgebreitet – Ritter, Knappe, Reiter, Mönch, Bauer, Bürger, Zigeuner, Bischof, Fürst, Kaiser, Frauen, Jungfrauen, Dirnen, Kinder – alle atmen und reden sie in der vollen Bestimmtheit ihrer Lebenszüge. Der Zustand der Welt, zu der sein Faust gehörte, ist ihm deutlich bis in alle Verzweigungen hinein. Eine Gestaltungskraft von erstaunlicher Sicherheit und Schärfe des Gesichts tummelt sich in dem reich bewegten Kreise. Deutlich heben in ihm die Gestalten sich ab, die das Herz des Dichters bejaht oder verneint. Wenn Goethe mehr und mehr der Dichter des Genius ward, so ist der redliche Götz gewiß nicht eine Genialität im Sinne überragender und einziger Geisteskräfte. Aber das englische Wort genial bewahrt die innere Beziehung, die auch ihn den hohen Gestalten nähert. Es deutet ganz eigentlich auf die „Gemütlichkeit", nicht im Sinne der abgegriffenen Redensart, sondern in innerlicher Bedeutung, in der gemütlich der

Mensch ist, der aus Tiefen seines eigenen Gemütes lebt. So durchstrahlt der Reichtum des festesten und gediegensten Herzens bei Götz all sein Tun und Reden. Die Seinen alle sind natürlich-echte und schlichte Menschen. Den Dichter durchwärmt die Freude an der festumschränkten, in sich gesunden Daseinsweise. Sein Sinn für die Idylle dringt auch ins Drama ein und wirkt als die Kraft der Gestaltung für reine Natürlichkeit. Alle diese Gestalten spiegeln Götz in der Fülle seiner Herzlichkeit und gewinnen dabei aus ihm ihr reiches Leben. So spiegelt Elisabeth den Gatten, Maria den Bruder, Georg den Herrn und selbst der Mönch, Bruder Martin, den Ritter. Wie reich an reinem, tiefem Gefühl ist diese Welt. Solcher Natur gegenüber und entgegen steht die Künstlichkeit, statt der Idylle in der Natur das große Leben am Hof, Selbstsucht, Ehrgeiz, unlautere Leidenschaft. Der Rousseau-Herderische Grundgegensatz von Natur und Unnatur erweist sich als ein wunderbarer Schlüssel zu den Weiten des menschlichen Daseins.

Es ist die Welt des Herzens, die zu dem Dichter am vernehmlichsten spricht. Man möchte sagen, schon der „Götz" entfaltet das vollständige Gemälde von allen Naturformen der Leidenschaft. Im Reich der Natur steht wundervoll schlicht die ruhige eheliche Treue von Götz und Elisabeth und die keusche Mädchenliebe der Maria. Im Reich der Künstlichkeiten haust die flimmernde Verlockung der berückenden Adelheid, die sinnliche Schwäche Weislingens, das wilde schwelende Feuer seines Franz. Die deutsche Dichtung hat eine solche Sprache der Leidenschaft noch nicht vernommen. Die Gestalten ordnen sich zueinander, als werde der ganze Kreis der Möglichkeiten durchmessen: Weislingen, Maria, Götz – der Verlockende, die Betörte, der Beschützer; Weislingen, Adelheid, Franz – der Verlockte, die Betörerin, der betrügend Beglückte. Man wies mit Recht auf ähnliche Gesetzlichkeiten des Farbenkreises in Hamlet, Ophelia, Laertes – in Clavigo, Maria, Beaumarchais, endlich in Faust, Gretchen, Valentin. Aber auch Clavigo, Carlos, Maria wären zu nennen wie Faust, Mephistopheles, Gretchen. Die Gestaltungsgesetzlichkeiten der Jugendkunst Goethes werden im „Urfaust" ins Überlebensgroße gesteigert.

Das Wunderbarste in diesem Erstlingswerk ist die unheimliche Wahrheit der Darstellung und die unheimliche Klugheit des jugend-

lichen Dichters. Es ist eine Wahrheit, von der man sagen würde, daß sie aus der Enttäuschung stammt, wenn sie nicht vielmehr das untrüglich sichere Vorgefühl der menschlichen Dinge wäre. Es ist das ewig gleiche Menschenleben, das sich ausbreitet: der schwache Mann wird in Sinnlichkeit gefangen, der Redliche durch Zwischenträgerei verdächtigt, die Listigen und die Gemeinen behalten das Feld. Die nach der Gunst gehen, gewinnen Einfluß. Die nach der stillen Rechtlichkeit ihrer Natur leben, werden vereinzelt und verlieren. Es ist das Leben, wie es immer war und immer sein wird.

Die Sprache, in der sich dies alles gibt, ist unverkennbar die des achtzehnten Jahrhunderts mit leisen Anklängen an die Zeit des Götz, die meist aus seiner eigenen Lebensbeschreibung stammen. Nicht wird wie bei Gerhart Hauptmann im „Florian Geyer" der Versuch gemacht, den Sprachton des sechzehnten Jahrhunderts selber in der Unmittelbarkeit seiner Gefühls- und Ausdrucksweise wieder aufleben zu lassen. Aber wo hat es bisher im achtzehnten Jahrhundert ein Deutsch gegeben, so reich, so beweglich, so von innen erregt und schimmernd in tausend Farben des Gefühls? Es ist, als erwache die zu lange in Regeln und Nachahmung geknechtete deutsche Sprache an einem taufrischen Morgen zum Bewußtsein all ihrer Möglichkeiten.

Das ganze Werk durchdringt die Natur und das Sehnen nach Natur. Oft spielt sie mit vom dämmernden Morgen bis in die Mondennacht; – eine Naturinnigkeit, wie sie seit Shakespeare die Dichtung nicht mehr gekannt, breitet sich um das Geschehen. Aber darin liegt nicht das Entscheidende. Der Schrei gegen die Unnatur ist die Seele des Werkes, – Unnatur sind die neuen Formen eines schändlichen fremden Rechtes, das verkünstelte Leben der Höfe und die Verkünstelung des Reichs. Götzens ganzes Tun ist die Selbsthilfe der Freiheit. Frei will er leben, wie der Vogel im Walde singt. Natur und Freiheit sind hier derselbe Begriff. Hier hängt das Werk am innersten Herzen des Geschlechts, dessen Führer und Mund Goethe wurde. Wir wählen das Wort, das den ganzen Zusammenhang erleuchtet. Unmittelbar zu leben ist der Wille des Götz, die Unmittelbarkeit des Lebens die ganze Sehnsucht der Goethejugend. Die Freiheit des reichsunmittelbaren Ritters ist die Staatsidee des Götz, so daß der Jugendgedanke hier ins Geschichtlich-Politische hinüberspielt. Ein Reich und ein Kaiser – ein

Gedanke, der Vergangenheit schien und Zukunft war. Es entspringt vaterländische Dramatik nicht nur in dem traulichen Reiz der deutschen Vorzeit, der um das Werk weht, sondern in einem neuen Lebenswillen zur deutschen Zukunft. Wunderbar kleidet sich die Rousseau-Herderische Seele der lebendigen Gegenwart in das Geschichtsbild reicher vergangener Tage.

Aus der Fülle der objektiven Weltschilderung treten wir mit „Werthers Leiden" in die Tiefen des Gemütes. Die innersten Innerlichkeiten der Goethischen Seele sprechen, – die deutsche Sprache erhält ihr größtes Lied von der Liebe. Eine eigene Feinheit wählt auch hier nicht im Sinne überwältigender Geisteskräfte den Genius zum Helden, – doch erschließt Werther unmittelbar den tiefsten Quell, dem für Goethe alles Geniale entsprudelt. Werther ist eine Genialität im reinsten Sinne des Wortes, denn er ist die Genialität des Herzens. Der Weg zu den Urgewalten des Daseins ist wiedergefunden. Darum geschieht der deutschen Dichtung zum ersten Male wieder, was sie seit den Volksepen nicht mehr erlebt hat. Mythische Gestalten bringt sie hervor. Werther und Lotte sind aus dem Buche herausgetreten und leben für sich selber in dem Mythenhimmel der Menschheit wie Zeus und Achilleus, wie Siegfried und Kriemhild, wie später Faust.

Das Buch in seiner Gesamtheit wird zum reinen Ausdruck der wesenhaft künstlerischen Empfänglichkeit für die Dinge. Sie werden nicht in irgendeiner praktischen Beziehung genommen, nicht in ihrer Bedeutung für den Verstand begrifflich erfaßt, sondern in der Eigentümlichkeit ihres Eigenlebens für sich selber im Gefühl ergriffen, mit einer unendlichen Zartheit, Fülle und Tiefe der Empfindung. So quellen vor uns die vielen, vielen Bilder und Bildchen des Lebens auf, die man Homerische nennen möchte in ihrer klassischen Reinheit der Begrenzung, genau in ihrer Wesenheit erschaut, bis zum Augenblenden deutlich: ein Schwelgen in jener Goethischen Freude an der Idylle – Bilder des in sich gefestigten und aus sich wirkenden Lebens. Das Herz hat seine Unschuld wieder erhalten – nach Jahrtausenden der Roheit im Walten wilder Kräfte – nach Jahrhunderten der Verengung und Verängstigung in den Einschränkungen der Regel; – es lebt mit Kindesunschuld in dem Reichtum und in der Herrlichkeit der Welt. So entdeckt es die Natur, entdeckt sie als die Widerspiegelung des in sich

ruhenden, seines unendlichen Reichtums sich bewußt werdenden Herzens. Die Entdeckung des Herzens und seiner Welt – das ist der Inhalt des „Werther". Zu schnell und zu heftig öffnet und erweitert sich hier das Gemüt des Menschen um all den ungeahnten Besitz, der als überwältigende Gnade über ihn hereinbricht: daher die Leichtigkeit und Lust der Tränen, die einer trocken gewordenen Verstandesmenschheit den Genuß des Buches erschwert. Sie spricht damit das Urteil nur über sich selber. Versteht man unter Empfindsamkeit eine ungesunde Verirrung in der Ausschweifung des Gefühls, so gibt es kein weniger empfindsames Buch als den „Werther", in dem vielmehr das Leben des Gefühls in der ganzen Stärke seiner Gesundheit erwacht. Homerische Bildkraft und – das Zukünftigste im Gegenwärtigen – das nun erst sich entdeckende reiche Herz, Antikes und Modernstes wirken im „Werther" mit- und ineinander. Der entscheidende Zug bleibt die Bezogenheit des Herzens auf die Natur. Der ganze Tiefsinn der Entwicklung liegt in ihr. Die Natur ist dem Menschen Seele und Schicksal zugleich. Solange sein Herz im frohen Glück seiner Fülle lebt, beseligt sie ihn mit ihrem unendlich quellenden Reichtum. Wenn aber das Herz in sich selber krankt, dann starren den Menschen aus ihr die dämonisch zerstörenden Kräfte an. Denn dies ist ja die Dämonie der Natur, daß sie Schaffen ist und Zerstören, gleich ewig in beiden, schaffend zerstört und zerstörend schafft. Seele empfängt sie nur durch den Menschen, der sich in seiner Gesundheit und in seiner Krankheit, in seiner Selbstschöpfung und Selbstzerstörung in ihr findet. Dem Menschen kann die Natur ja ewig nur Mensch sein. Dies ist der geheimnisvolle Punkt der Einheit von Mensch und Natur – Goethe berührt das letzte Geheimnis und die letzte Gebundenheit menschlichen Seins. Die Dichtung vor ihm kennt keine solche Schilderung, bei der die Natur die seelische Entwicklung erleuchtet und die Seele ihr Licht auf die Natur zurückwirft. Als die unendlich gütige Mutter zum verzehrenden Ungeheuer wird, ist Werther verloren. Die deutlich erkennbare Achse des Werkes ist der großartige Brief vom 18. August, in dem die Seligkeit an der Natur in das Grauen an der Natur übergeht.

Herz haben – das ist der neue Gedanke, der hier gewonnen wird – heißt Mensch sein. Das Herz ist die Natur in uns. So erscheint es denn –

noch im Rousseaugeist, aber es ist nicht Rousseau als ein krankes, sondern Goethe als ein urgesundes Gemüt – in seiner unendlichen Überlegenheit über den bloßen Verstand, über die Nichtigkeiten der Sitte, über die Dürre der Gesellschaft und ihrer Ständescheidungen. Durch das Herz sind wir Menschen, durch die Gesellschaft nur Stände. Eine Revolution liegt in dem Wertherherzen vorbereitet. Natur gegen den Wahn, Menschheit gegen die Standesgesellschaft – die Rousseaugegensätze, die in Frankreich die Revolution schufen, wirken und fordern in Deutschland eine Erneuerung des Lebens aus dem Geiste.

Werther ist der Mensch, in dem als Reichtum des Herzens der Reichtum des Menschenwesens wieder erscheint. Sein letztes Wesen spricht sich darin aus: – sein Wesen ist Liebe. Wer in einer solchen unendlichen Freude lebt an der Natur in all ihren Erscheinungen, der lebt ja in der wahrhaftigen spinozistischen Gottesliebe, – er liebt beständig. Ihm ist bestimmt, in einer einzigen großen Liebe sein Schicksal zu finden, in ihr sich zu entfalten in all seinen Anlagen zum Glück und zur Beglückung oder in ihr den Untergang sich zu bereiten. Diesem ganz auf Liebe gestimmten Herzen braucht nur das Mädchen zu begegnen, in dem er seine Bestimmung erkennt, und Welt und Leben werden für ihn nichts mehr als diese Liebe sein. Er liebt wie Goethe in der Geliebten all seines Wesens innersten Sinn und letzte Vollendung, – er liebt in ihr die Natur, wie sie Seele wird und Mensch, Seele und Leib, die Natur, wie sie aus uns und über uns hinaus uns ruft. Von dieser Liebe scheiden, hieße sich selbst aufgeben, – er kann es nicht. So wird die Geschichte Werthers der große Sang von der Liebe. In ihr ist dem Menschen sein Schicksal bestimmt, es sei nun seliges Blühen oder erbarmungslose Vernichtung. Die Verlobte bleibt ihm ewig versagt, aber nur in der Vereinigung mit ihr ist das Leben. Was sie trennt, ist nicht die Sitte als leere und willkürliche Form, sondern das Heilige, wie es der Mensch, um Leben zu schaffen, in sein Dasein zwingt und zum Gesetz seines Daseins macht. Wie Werther in seiner Liebe zur vollen Herrlichkeit seines Lebens erblüht, so muß er an ihr zugrunde gehn. Erst da er in seiner unglücklichen Liebe in die Wahrheit eines großen Schicksals hineinwächst, fühlt er die ganze Pein der kleinen Menschenwelt mit ihren gesellschaftlichen Formen und Jämmerlichkeiten. Das Lied von

der großen Leidenschaft wird zugleich das Lied gegen den Wahn der Standesgesellschaft. Was Rousseau in der „Neuen Heloise" zu schreiben versuchte, ist im „Werther" als große Dichtung vollendet.
Woran geht Werther zugrunde? An der Unendlichkeit seines Herzens, an seiner reinen, heißen und wahren Menschheit – er geht zugrunde an sich selber. So ist der Mensch, wie sich selber die Natur, so auch sich selber Schicksal und Untergang, Glück oder Verderben. Das Menschenlos ist in das Menschenwesen hineingelegt, – die letzte Tiefe im Blick für die menschlichen Dinge ist erreicht. Der junge Goethe wird der große Dichter vom Menschsein selber. Menschsein in seiner Unendlichkeit und Endlichkeit, als himmlische Seligkeit und als höllisches Verderben – das ist sein Gegenstand. Niemand kennt und sagt wie er das unendliche Glück, das es ist, ein Mensch zu sein; denn der Mensch nimmt ja an der Seligkeit Gottes teil in der Natur, niemand erkennt, wie er dem Glück so nah, vielmehr im Glück als Keim verborgen den lauernden Tod, der uns aus unserer Endlichkeit stammt. Wir bleiben als das nur im Unendlichen wahrhaft lebende Wesen immer in die Endlichkeit gebunden, – wir sind zugleich Gott und das Nichts. So hat noch kein Dichter die Dichtung in die letzte Tiefe des Menschseins hineingeführt. Dies ist Dichtung eines unendlichen und dabei demütig seiner Endlichkeit bewußten Herzens, eines zu Gott emporgehobenen und zugleich menschlich besonnenen Gemüts. Goethe knüpft in seiner Dichtung den Menschen unmittelbar an die Gottheit an. Du, Mensch, bist Gottes, aber du bleibst ein Mensch. Niemand sah Menschenleben so groß bei voller Klarheit über seine Kleinheit. Das Glück, das seine Seele schwellt, ist, daß er das Göttliche unmittelbar im Menschlichen erblickt.
Wir gehen vorüber an den regelmäßigen Dramen „Clavigo" und „Stella", von denen die letztere als erstes Werk mit Goethes Namen erschien, der erstere zeigt, daß er in der Tat die Gaben besaß, um ein ausgezeichneter Schriftsteller für das Theater zu werden. Reine Nebenspiele sind die kleinen Künstlerdramen „Künstlers Erdenwallen", „Künstlers Vergötterung" und wie sie heißen –, leichtes Spielen mit dem eigenen Glück und der eigenen Not im Künstlerberufe, – Nebenspiele des geselligen Lebens mit den Freunden und geliebten Mädchen die Singspiele „Claudine von Villa Bella" und „Erwin und Elmire". Recht im Übergang zum „Faust" aber stehen einige Werke von höchster

Bedeutsamkeit in all ihrer oft bruchstückhaften Kürze. Der „Ewige Jude" ist auch in den Hans Sachsischen Versen geschrieben, das Burleske neben dem Erhabensten wie im Faust und daneben wie im Faust die innigste Seelenpoesie, – so in der Rede des wiederkehrenden Christus an die Erde. Christus kehrt zurück unter die Menschen, die ihn abermals kreuzigen, wie es ja ohne Frage der Fall sein würde. So war auch in diesem Gedichte große Menschheitstragödie angelegt, – die ewige Tragödie von der Unzulänglichkeit der Menschen vor dem Heiligen.

Drei kleine Monologe führen zum „Faust" hinüber, wie auch im „Ewigen Juden" Christi Monolog der Höhepunkt war. „Ganymed" klingt ganz wie ein verklärter Ton aus dem „Werther". Das Gedicht spricht die Seligkeit an der Natur als eine unendliche Liebe ohne Gegenstand aus, aber Gott ist es, der in der Herrlichkeit seiner Frühlingswelt uns an sein Herz zieht. „Prometheus" redet ganz in dem Trotz, der Faust so groß macht. Leben will er von sich allein aus und aus sich selber, ohne Unterwerfung unter die Götter und ihre Offenbarung. Der Mensch, sich selber das Leben zimmernd, ist sich selbst genug. Er ist glücklicher als Faust – nicht faustisch, sondern prometheisch – als der Schöpfer, der in der Seligkeit seines Schaffens die Götter nicht braucht, weil er sich selber Gott ist: das stolzeste Bekenntnis des Künstlerbewußtseins in der Selbstgenügsamkeit seines Schöpfertums. Wenn hier allein das gottgleiche Unendlichkeitsgefühl spricht, so hätte die Fortsetzung des Dramas vermutlich den Trotzigen die Demut der Entsagung im Endlichen gelehrt. Die große Macht auch über den Göttern ist die ewige Notwendigkeit des Schicksals. Auch dies ist Weltanschauungspoesie großen Stils; – Lessing, der das Gedicht in Goethes Handschrift beim Gespräch mit F. H. Jacobi im Juli 1780 in Wolfenbüttel in seinen Händen hielt, hat in ihm den Spinozismus erkannt. „Mahomets Gesang" endlich singt das hohe Lied vom Genius, der, in verborgenen Höhen gebildet und heranwachsend, zu den Menschen dringt wie ein Strom, der mächtiger und mächtiger zum Meere strebt und die Verschmachtenden alle mit sich trägt zum Leben im Unendlichen. Denn der Genius ist ja der Lebensquell der Menschheit. Kein Lied spricht wie dieses unmittelbar Goethes Wesen und seine Sendung aus, in keinem redet er wie hier als der Mund der Deutschheit. Dieser Strom ist der deutsche Geist, der all die zersplitterten deutschen Seelen

auf der Erde mit sich trägt und ihnen das ewige Leben gibt im Ozean des deutschen Gedankens.

Diese Dichtungen alle sind Monologe des aus dem Innersten erregten Gefühls. Sie haben alle denselben Gegenstand: – Mensch und Gott, sie sind Lieder von der göttlichen Seligkeit des Menschseins. Das Einswerden mit Gott im unendlichen Gefühl singt der Ganymed, – das Schaffen, das selber göttlich uns in die Gleichheit mit den Göttern hebt, preist Prometheus, – die Gotteskraft im Genius braust Mahomets Gesang aus. Die Monologe versetzen uns in Goethes Art, aus mächtiger Erregung des Gefühls sich die Gedanken hervorbrechen zu lassen, in denen ihm selber seine Stellung zu den göttlich-menschlichen Dingen offenbar ward. Vielleicht lassen sie uns etwas von dem Wort seiner Jugendfreunde verstehen: „Was er lebt, ist besser, als was er spricht; was er spricht, ist besser, als was er schreibt." Wir vernehmen in diesen Gedichten die lebendige Rede Goethes. Er erfuhr die Dichtung als Offenbarung, – den vollen Sinn der Offenbarung hat sie durch ihn wieder erhalten. Das göttliche Geheimnis des Menschseins wird offenbar in seinem innersten Gehalt. Diese Monologe des erregten Goethegefühls sagen ihr letztes Wort und schaffen sich ihr größtes Werk im ersten Faustmonolog: „Hab nun ach! Philosophey – – –"

2. Der Urfaust

Der erste Faustmonolog fügt sich als das mächtigste Werk in jene Reihe monologischer Dichtungen aus erregtem Gefühl hinein, die den Ganymed, den Mahomet, den Prometheus, die Christusrede im Ewigen Juden und eigentlich auch den ganzen „Werther" hervorgebracht hat, da ja dieser nichts anderes als ein immer wieder unterbrochener, immer neu einsetzender Monolog ist. Das Gefühl des großen Lyrikers bricht in so mächtiger Gestaltung aus, daß es immer wieder zum Drama drängt. Mit dem ganzen Gehalt seines Inneren wird es sich in großen Monologen offenbar, um in ihnen das letzte der Seele auszubrausen. Wenn Werther in den Briefen immer an das Du denkt, dem er sich wie einem anderen Ich vertraut, so ist auch der Faust des ersten Monologes sich selber Ich und Du. So unmittelbar ist es der junge Goethe selber, der sich diesmal als Faust gegenübertritt. Wenn das alte Volks- und Puppenspiel vom Faust mit dem Monolog beginnt, so geht bei Goethe der Urtrieb des eigenen Dichtens in die Überlieferung ein und bildet sie ganz zu seinem Eigentum um.

Ein solcher Monolog des Puppenspiels macht deutlich, wie die Faustgeschichte zum Volksstück geworden ist. Durch höchst fragwürdige Fetzen von Latein soll der Charakter des Gelehrten sich bekunden. Auch im Volksschauspiel wird dieser durch Enttäuschung und Unbefriedigung über sein vergebliches Bemühen um Wissen zur Magie getrieben. Wenn dann sein guter Geist ihn warnt, der böse ihn antreibt, so sprechen auch ihm wie dem Goethischen Faust die Stimmen der Geister. Endlich auch ihn wie den Faust Goethes unterbricht sein Famulus Wagner. Dies alles war gegeben. Dies alles setzt die Überlieferung von Marlowe her fort, bei dem bereits dem Abschied an die vier Fakultäten die Wendung zur Magie folgte. Nur Marlowes gewaltige Natur, die im Machttaumel und der Begierde nach schrankenlosem Genuß schwelgte, ist herabgestimmt zu Gedankengängen, wie sie das Volk begreift. Die bloße Lust an der Veränderung bestimmt den Faust. Wenn er sich auf das Sprichwort beruft, tritt der Gemeinplatz an die Stelle großen und einzigen Menschentums. Das Verlangen nach Nachruhm, der Trieb zu den Gütern der Erde redet aus ihm mit richtigen Volksgedanken. Mit einem einzigen Ausruf hebt Goethe dies alles in eine andere Welt.

Das Ach! der ersten Zeile macht aus der allgemein verständlichen Betrachtung einen Seufzer aus tiefbeklemmter Brust. Das Leiden eines großen Herzens spricht. Hier endet nicht ein bloßes wissenschaftliches Bemühen in Enttäuschung und Ekel, – hier stockt ein Leben. So mit einer einzigen Wendung geht die Geschichte, die sich abspielt, uns alle als Menschen an: – aus der Prosa der bloßen Betrachtung ist Poesie geworden.

Der Gang der Rede gestaltet sich aus lauter Innerlichkeiten und gewinnt die Prägung der durchgehenden Notwendigkeit. Zum ersten Male ist es bei Goethe die im Wissen selber liegende Unbefriedigung, die Fausts Leiden wird. Das Selbstgespräch belebt und gliedert sich wie durch ein Wunder, sobald die menschlich lebendige Fassung gefunden ist, und eine wahre Rhythmik des Gefühls durchdringt den Gang der Gedanken. Schon der erste Absatz von dem „Hab nun ach! Philosophey" bis zu der Schlußzeile „und tu nicht mehr in Worten kramen" tritt deutlich in drei große Sätze auseinander, die als Satz, Gegensatz, Schlußsatz oder Zusammensatz, als Thesis, Antithesis und Synthesis sich in jener Notwendigkeit der Dialektik auseinander lösen, die die Gesetzlichkeit des lebendigen Geistes selber ist. Zuerst der Satz: das Wissen wurde schal in sich selber, in allen vier Fakultäten dieselbe Leere. Wie zittert in dem „leider" bei der Theologie noch die Erwartung nach, die sich hier das Heil versprach und dann nur öde Worte fand. Die Leere der Titel mag dem Volke groß erscheinen, Faust brennt in dem allen nur die Schmach: lehren zu sollen, wo das Wissen fehlt. Das heiligste Verhältnis des Vertrauens ist durch den Betrug entweiht. Auch fehlt hier jede Aussicht der Besserung: nicht könnten diese Vergeblichkeiten dennoch einmal in einem Erfolge sich lösen. Faust ist zur letzten Tiefe der Erkenntnis gelangt, in der sie die eigene Möglichkeit verneint „Und seh, daß wir nichts wissen können", – das Wissen steht seinem Wesen nach unter Schranken, die es nicht überwinden kann. Schon der Satz drängt in dieser Dialektik seiner drei Sätze vorwärts, die drei Sätze aber umfassen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft des Faust – die leidbeschwerte Vergangenheit, die peinvolle Gegenwart, die aussichtslose Zukunft: die im Wissensstreben liegende Tragödie stellt sich im schlichtesten Wort heraus als Seufzer der Verzweiflung. So deutlich wie möglich hebt das „Zwar" den zweiten Satz gegen den

ersten als Gegensatz heraus. Ein so Enttäuschter, der den Bankerott seines ganzen Lebens bekennen muß, wirkt gar zu leicht als ein armer Tropf, auf den die Menschen in mitleidiger Überlegenheit herabsehen. Das wäre in Fausts Falle völlig falsch, – nur die seltene Größe gerät in solches Leid. Der übliche Troß der Gelehrten bleibt in lächerlichen Skrupeln und Zweifeln befangen, – Faust aber drang in jene Befreiung der völligen Skrupellosigkeit vor, die freilich auch die völlige Freudlosigkeit ist. Wenn die Stürmer und Dränger stets in ihrem Faust den großen Kerl geben wollten – ihre „Größe" wurde nur allzuleicht leere Gebärde, bei der der Faustgedanke verloren ging –, hier liegt die Größe im Faustgedanken selber, im Streben nach der Unendlichkeit des Wissens, die in sich selber Unbefriedigung bleibt und immer bleiben muß: es ist tragische Größe durch Glück erkauft. Da steht nebenbei in zwei Zeilen, was für das Puppenspiel der ganze Jammer war: „auch hab ich weder Gut noch Geld, noch Ehr und Herrlichkeit der Welt." Es ist ein Hundeleben. Die Einheit des gestaltenden Gedankens ist gewahrt: Fausts Größe liegt in diesem Streben zur Unendlichkeit des Wissens, von dem schon das älteste Volksbuch sprach.

Aus Satz und Gegensatz bricht der Schlußsatz gewaltig heraus. Die Größe vermag diese Pein nicht dauernd zu ertragen. Ein letztes Mittel zur Freiheit winkt, ein Mittel groß, gefährlich und frevelhaft. „Drum hab ich mich der Magie ergeben". Faust greift nach ihr als nach der letzten Rettung aus der Not, nicht um Macht und Genuß, wie es der Marlowesche Faust tat, sondern um die Geheimnisse zu kündigen, die sich ihm hartnäckig verhüllen: „Daß ich erkenne, was die Welt im Innersten zusammenhält". Die Geister, die die Magie beschwört, sollen ihm die Offenbarung des Wissens um den Kern der Dinge bringen. Zum drittenmal in den wenigen Sätzen – wie brennt diese Wunde! – kommt er auf die Schmach zurück, lehren zu müssen, wo er nicht weiß. Das neue Wissen der magischen Enthüllung wird sogleich in seinem Wesen gezeichnet, und die Verse, bis dahin paarweise gebunden, rollen in einem volleren Strom dem Meere des Unendlichen zu. „Schau alle Wirkungskraft und Samen und tu nicht mehr in Worten kramen." Das magische Wissen wird ein Schauen sein von Angesicht zu Angesicht, dies wird an die Stelle der leeren Worte treten.

Der erste Absatz ist in sich selbst bereits nicht nur ein vollendetes kleines

Kunstwerk, sondern eine mächtig vorwärts drängende, urdichterische und urdramatische Entwicklung. Die durch und durch erneuernde Zeit des jungen Goethe hat die alte Sagengestalt ergriffen und wunderbar in ihrem eigenen letzten bewegenden Grunde erschaut. Es ist die Zeit, die nach der Unmittelbarkeit des Lebens, sogar im Wissen, strebt. Sie gibt dem alten Grübler, der um der Wissensnot willen über die Magie zum Teufel kam, die eigene Seele. So wird er aus seiner Jämmerlichkeit von innen her hinausgestoßen in die schauende Erkenntnis als in das Leben der Wahrheit. Man fühlt es förmlich, wie aus der ungeschiedenen Masse des Stoffes die Glieder sich lösen und die lebendige Gestalt aufsteht. Die Gliederung durchdringt jede Einzelheit und bringt sie zur Form. Die Hans Sachsischen Verse mit ihren vier Hebungen, der schwebenden Betonung, der unbestimmten Silbenzahl bringen nicht wie ein Kunstversmaß den dichterischen Gedanken unter den Zwang eines geregelten Schrittes und einer gegebenen Stimmung, sondern lassen ihm die volle Freiheit der Selbstgestaltung und schmiegen sich nach ihm nur wie die unentbehrliche Hülle des Wortes, indem sie ihm seine Kernigkeit und natürliche Beweglichkeit wahren, ja, sie geradezu in ihm wecken. Bis in die Stellung der Reime hinein waltet das gestaltende Gesetz: im Satz erst vier Zeilen zusammengebunden, dann zwei, dann wieder vier, dann wieder zwei – völlige Regelmäßigkeit –, im Gegensatz: zweimal zwei, dann vier, dann zwei, dann einer – die Höhe herausgehoben gegen das Anschwellen und Ausrinnen, – im Schlußsatz: erst einer, dann zweimal zwei, dann vier, – mächtiges Anschwellen und Ausrollen –, in dem allen mit späteren Lieblingsausdrücken Goethes eine Gesetzlichkeit wie von Systole und Diastole, Einatmen und Ausatmen, rhythmisch gebunden bis ins Letzte, je nach dem Gewicht des Gedankens ausschweifend oder zusammengedrängt. Vollendetes Künstlertum waltet im ganzen wie in allem einzelnen schon über diesem ersten Absatz.

Genau wie in einer musikalischen Komposition rollen die Wellen der großen Melodie weiter, immer nach demselben Gesetze der Form, immer in derselben Dialektik, in der dem Satz der Gegensatz entgegentritt, um aus beiden den Zusammensatz hervorzutreiben. Dies geschieht nach dem ersten Absatz noch zweimal. Die drei Gesamtsätze geben dann das Ganze eines gewaltigen Werkes von streng geschlossener Einheit. Es

liegt im Zwange der künstlerischen Notwendigkeit bei diesem mächtigen Vorwärtsdrängen, daß der zweite Gesamtsatz reicher und voller als der erste ausschwillt, der dritte dann aber geradezu zu einem vollständigen kleinen Drama sich gestaltet, in dem die fünf Akte deutlich zu unterscheiden sind. Diese Art der Gestaltung schließt ein neues Zusammenfassen des vorher Entwickelten ein. So bilden die drei Sätze des ersten Absatzes nun zusammen den Satz, gegen den der neue Gegensatz tritt. Ebenso machen dann später der erste Gesamtsatz und der zweite zusammen den Satz aus, dem sich die Dialektik des abschließenden Dramas entringt. In solchem Grade durchgestaltend wirkt die überwältigende Formkraft sich aus.

Der neue Gegensatz umfaßt als eine Einheit die drei folgenden Absätze: „O sähst du, voller Mondenschein" – „Weh! steck ich in dem Kerker noch?" – „Und fragst Du noch, warum dein Herz" – bis zu den Zeilen „Umgibt in Rauch und Moder nur Dich Tiergeripp und Totenbein". Auch dieser Gegensatz entfaltet sich wieder in seiner innerlich notwendigen Dialektik. Der Gegensatz hebt sich als ein solcher der Stimmung bis in die Versprache hinein auf das deutlichste ab. Statt der eigentümlich herausgestoßenen, stockenden, zerbrochenen Worte folgen in regelmäßigem, weichem Fluß die reinen Jamben voll weicher, langer Vokale – alles wird Musik und Melodie.

Es ist die Musik der wehmütigen Rückschau auf so lange vergebliche Kämpfe, es ist die Melodie sehnsüchtiger Hinausschau in ein Leben mit der Natur. Das weiche Mondenlicht ruft die Erinnerungen an die mitternächtigen Kämpfe wach, deren dichterischer Genosse es war, und entbindet die Sehnsucht zum Ruhen in freier Welt. Die Rousseau-Wertherische Natursehnsucht dringt, selber magisch, in die Seele Faustens, – sie weitet sein Herz und macht es reich. Der Geist der Goethischen Jugendzeit nimmt damit erst völlig Besitz von der Faustgestalt. Die Natur ist die große Retterin aus allem Stocken des Lebens, auch aus der Verdumpfung in Grübelei und Bücherstaub.

So geht denn in packendem dialektischem Gegensatz mit einem Male ihm das Bewußtsein auf um die Welt, in die er geraten ist: die Seele, der die kleine Natur- und Mondenschwärmerei das neue Leben gab, sieht plötzlich klar, – sieht im Gegensatz zu Glanz und Weite der Natur das dumpfe Mauerloch mit trübem Licht, die staubigen Bücher, das ange-

rauchte Papier, das sinnlos und unordentlich Zusammengepferchte von zerstücktem Lebenszubehör und nutzlosem Zeug. Es sind ja wirklich zwei verschiedene Welten wie auf verschiedenen Sternen, die sich da gegenüberstehen – nur die Natur ist wirklich Welt, die große Welt mit ihrer Erquickung, und das hier, Faust, ist deine Welt und gebärdet sich, als wäre es auch eine Welt. „Das heißt eine Welt!"

Hieraus bricht in plötzlich gewonnener Klarheit der Zusammensatz heraus. Mit einem Male wird deutlich, warum sein Leben stockt. Es stockt, weil er statt der Natur, in die hinein Gott den Menschen schuf, das naturlose Dasein gewählt hat. In der Prosa drückt auch nur naturlose Sprache dies aus: er wählte statt der lebendigen Natur das Präparat und die Abstraktion. Der Dichter vermag auch diese Naturlosigkeiten in seiner Sprache zu adeln: „Umgibt in Rauch und Moder nur Dich Tiergeripp und Totenbein". Es spricht der Ekel der künstlerisch von der Sehnsucht des Schauens gehobenen Natur gegen das Verfahren der Schulwissenschaft, zu der nun einmal das regelrechte Schreiten der Methode und das Denken in Abstraktionen gehört: Faust rennt im Titanentrotz gegen eine unaufhebbare Schranke des Erkennens. Der junge Goethe stößt auf das tiefste und stärkste Titanenproblem seiner Dichtung.

Der ganze Schlußsatz drängt zuletzt in ein einziges Sätzchen sich zusammen: „Flieh, auf, hinaus ins weite Land!" Die Not, klar geworden über sich selber, treibt hinaus in die Rettung in freier Natur. Schon aber setzt damit der neue Satz der musikalischen Komposition ein. Alles Vorhergehende bis zu dieser Zeile ist abermals Satz, und der Gegensatz jagt seinem Schlusse in dem kleinen Drama von fünf Akten zu. Es ist ein Drama voll stärkster seelischer Bewegung und Entwicklung. Gleich der erste Akt, der mit der Zeile endet „Antwortet mir, wenn ihr mich hört", bringt den ersten Höhepunkt des ganzen Monologes. Wir nähern uns dem Ziele der Magie, der Beschwörung der Geister. Nichts kann feiner sein, als wie sie herbeigeführt wird. Zwar trieb die erste Regung den Faust, dem sein ausgetrocknetes Stubendasein soeben in seiner ganzen Unausstehlichkeit klar ward, hinaus ins Freie der Natur. Aber die Gelehrten- und Buchgewohnheit haftet ihm auch jetzt noch an: das Zauberbuch soll ihn geleiten. Über dem Gedanken an das Zauberbuch ergreift ihn die Erwartung der großen Verheißung, der er entgegen

geht: „Erkenneſt dann der Sterne Lauf". Die Natur ſelber wird nun ſeine Lehrmeiſterin werden, – ſie wird die verſchüttete Seelenkraft ihm aufſchließen und ihm ſtatt des Buchſtabenwiſſens mit ſeiner Öde trockenen Sinnens das Erkennen von Geiſt zu Geiſt geben, wie wenn der innere Sinn der Dinge ihm unmittelbar lebendige Sprache werde. In plötzlicher Wendung aber ſtellt nun der genialſte Zug der Erfindung ſich ein. Wollte er ſoeben noch fliehen, nun genügt dieſer bloße Gedanke an die Natur in dieſem Phantaſiemenſchen, um das in ihm zu entbinden, was er bisher ſo lange vergebens erſehnt – nämlich den großen Augenblick der Erleuchtung, der Inſpiration. Nichts anderes iſt der erſte Fauſtmonolog als die Darſtellung jener blitzhaften Erleuchtung, die wir Inſpiration nennen, jener großen Erfahrung, durch welche der junge Goethe als der erſte wieder unter den Dichtern das große Leben des Geiſtes neu erſchuf, der Kraft, durch die der junge Goethe der junge Goethe war. „Ihr ſchwebt, ihr Geiſter, neben mir, Antwortet mir, wenn ihr mich hört." Iſt die Fauſtgeſtalt zunächſt in den Jugendgeiſt derer um Goethe hinübergezogen, hier erhält ſie des jungen Goethe innerſte Seele, das göttliche Seelenfünklein, das ihn über alles gewöhnliche Menſchentum hinweghebt. Fauſt iſt der Genius geworden im Augenblick ſeiner höchſten Begnadigung. Er wird aus dem Grübler ſelber ſchaffende Natur: die Naturgewalt des Geiſtes iſt die Genialität, die in Offenbarungen ſpricht.

Der Gang zur Erleuchtung geſchieht in zwei großen Schritten, die die beiden folgenden Akte des kleinen Dramas bilden. Immer innerlicher vertieft ſich der Sinn dieſer dichteriſchen Geſichte. Fauſt wäre kein Menſch, wenn er nicht zuerſt nach dem Höchſten und Letzten griffe: genau dasſelbe hat die griechiſche Wiſſenſchaft bei ihrem erſten Wageſchritt getan. Will hier der Geiſt der Dinge ergriffen werden, ſo ſoll es auch gleich im erſten Zugriff der Weltgeiſt ſelber ſein. Er hat ſeine Hieroglyphe im Zauberbuch aufgeſchlagen. Die Stelle gibt uns den tiefſten Blick in das, was wir an Fauſt das Fauſtiſche nennen, und was als das Fauſtiſche eben an dieſen Stellen durch Goethe offenbar ward. Ganz im Sinne des Spinoza – da ſeine Seele nun ſchauendes Erkennen wird – durchdringt ihn beim Blick auf das Zeichen des Makrokosmos neues Lebensglück, junge heilige Lebensglut. Tiefer noch im Sinne des Spinoza beruhigt ſich in der Wahrheit des Schauens das innere Toben,

sein Herz wird still. Die Gotteszüge der Natur erleuchten sich. Nun greift er das entscheidende Wort: „Bin ich ein Gott? – mir wird so licht". Gott ist Licht, der Mensch ist Dunkel. Gott ist sich die Welt selber in ihrer schaffenden Seele, die Welt ihm gegenwärtig und deutlich wie das eigene Leben. Aber der Mensch, in sein Dunkel gebannt, buchstabiert kümmerlich von außen an den Erscheinungen herum. Verstand und Wirklichkeit werden eins im Schauen. Im vollendeten Schauen wäre der Geist des Menschen der Geist der Welt. Faust findet dies sein glühendes Ahnen im Wort des Weisen bestätigt. Nicht die Geisterwelt ist verschlossen, sondern der Sinn ist tot und kann darum das Leben nicht begreifen. Der Sinn bedarf der Wiederherstellung in der Morgenfrische der Natur. Die Ausdeutung der Hieroglyphe verdeutlicht diesen Sinn des die Ganzheit erfassenden Erkennens. „Wie alles sich zum Ganzen webt", – ein Ineinander, in dem alles lebendig ist und alles Lebendige einander fordert, trägt und ergänzt, ein Ineinander der regenden Himmelskräfte, die – hinauf, hinab derselbe Weg – der jubelnde Strom des Lebens sind, Himmel und Erde durchdringend ein einziger Gottesklang der Harmonie. Ein Schauspiel ohnegleichen! Denn es ist ja das Gottschauen, das im Geiste des Menschen erwacht. Genial ruft das im Fluge gegriffene Wort den Gegensatz heraus und führt damit in die neue leidenschaftlichere Spannung, in den dritten Akt hinüber. „Welch Schauspiel! – Aber ach! ein Schauspiel nur." Es ist ja immer noch nicht so, daß er nun wirklich die Natur wäre. Es deutet sich ihm nur die Hieroglyphe aus, nicht die Wirklichkeit selber. Noch immer steht er vor der Welt wie vor einem Schauspiel, das man im Theater betrachtet. Damit gerade konnte er sich nicht begnügen. Er will die Natur packen wie das, was man ganz zu seinem Besitze macht. „Wo faß' ich dich, unendliche Natur!" Die Lebensquellen alles Seins sollen im Erkennen nicht nur erblickt werden, sondern im tiefsten Herzen sprudeln. Je näher er dem Ziel sich wähnte, um so empfindlicher spürt er zum letztenmal das Stocken der „welken Brust", – ein Verschmachtender soll er so nahe der Quelle vergehen. „Ihr quellt, ihr tränkt – und schmacht ich so vergebens." Der Absatz ist wieder in sich ein Stück vollendeter tragischer Entwicklung gewesen. Gerade da ihm nach so langem Lechzen der Trank der Erleuchtung winkte, muß er die letzte Verzweiflung in der Vergeblichkeit des Wissensstrebens erfahren.

Da er aber unwirsch die Blätter umwälzt, erblickt sein Auge ein anderes Zeichen. Wie das Erkennen bei den Griechen von der Welt mit Sokrates zum Menschen sich wandte, so kehrt, vom Weltgeist ausgeschlossen, Faust sich dem näheren Kreise des eigenen Lebens, er kehrt sich der Erde zu. Das Zeichen des Erdgeistes liegt vor seinen Augen – sei denn hier die Beschwörung versucht. Wieder zeichnet sich in drei Absätzen mit hoher Deutlichkeit die innerlich lebendige und notwendige Rhythmik des Gefühls. Die Geistesnähe wirkt neue Tatkraft, Mut und Erhöhung der Kräfte zum Kampf mit der Welt, ihrem Weh und Glück – „All Erdenweh und all ihr Glück zu tragen": die Erde mit ihrer heroisch quellenden Fülle ist der Ort der Tat, die auf Gefahr des Unterganges hin bestanden werden muß: „Mit Stürmen mich herum zu schlagen Und in des Schiffbruchs Knirschen nicht zu zagen." Es folgt die deutlichste Gegenwart des Herannahens und der Erwartung, eine Spannung, die bis zum Unerträglichen sich steigert. Flammend rote Strahlen gehen dem Geist, indem alles irdische Licht schwindet, voran. So löst sich das dritte, das Entscheidende heraus: die Beschwörung erfolgt. Das geheimnisvolle Murmeln des Erdgeistzeichens ist nur eine symbolische Form. So gewaltig ist die bannende Kraft dieser großen Sehnsucht, daß sie den Geist herbeizwingt: der Geist hat den Geist bezwungen. Das Gemüt hat sich zum erdgeistartigen Schauen bis zum Eingehen in all das Rauschen des Erdlebens gespannt.

Ein Drama im Drama, ein Drama von schauerlicher Größe spielt sich ab. Der Erdgeist ist der Geist des Erdgeschehens. Alles Geschehen auf der Erde lebt und bedeutet die Einheit eines Sinns. Dieser Sinn wird als ein Geist gedacht, der in all dem Werden sein Wesen erfüllt und offenbart. Mit diesem Geiste eins werden, heißt schauend eingehen in das große Walten der Erde. Auch die Selbstoffenbarung des Geistes gliedert sich deutlich, erst als Anrede an Faust, dann als Enthüllung des eigenen Wesens. Faust, zuerst zusammenschrumpfend im Gefühl seiner Kleinheit, findet langsam sein Selbstzutrauen wieder. Aber als drittes folgt nun die schlagende Katastrophe, die nichts als der Gegensatz der Wesensarten ist: der Erdgeist eine schaffende Gotteskraft, Faust immer nur ein bloßer Menschenverstand. Zwei Gewaltige treten einander gegenüber: einen Augenblick blüht in Faust der Wahn hervor, sie könnten einander gleich und wert sein, in Wahrheit aber bedeutet ihr

Zusammentreffen den tödlichen Fall Fausts, – es ist der Fall aus dem Dünkel der Gottesnähe in die kleine Enge und Gebundenheit des Menschentums.

Schon die freundliche Anrede an Faust, die ihn in seinem Selbstvertrauen wieder aufrichtet, ist getränkt von vergiftender Ironie, die abweist und warnt, – eine Demütigung für den weggekrümmten Wurm. Sie läßt, indem sie ihm den Namen des Übermenschen zubilligt und die Brücke zu schlagen scheint, den Abstand der Unendlichkeit ahnen. Nun, da Faust sich anschickt, sich ihm gleichzustellen, enthüllt sich der Gewaltige in seinem Wesen. Als der Herr und Walter über die Erde ist er die treibende Kraft in ihren Erscheinungen, die als bewußte Seele gedacht wird, sowie man auch von der Weltseele spricht. Der Erde aber eignet das Fluten des Lebens, der Sturm der Taten, – der Erdgeist ist ein Lebens- und Tatengenius. Die Flut steht unter dem Gesetze des ewigen Wandels im Auf und Ab, im Hin und Her. Noch genauer wäre zu sagen: sie steht unter dem ewigen Gesetze der Einheit der Gegensätze. Alles, was sich wandelt, ist ewig dasselbe Eins und dasselbe, – die Geburt schon wieder Tod, der Tod schon wieder Leben. Der Erdgeist spricht genau die Sprache, er spricht sogar die Bildlichkeit des großen plastischen Heraklit. Man muß hier richtig betonen: auf dem „Ein" liegt der Akzent. „Geburt und Grab, Ein ewges Meer, Ein wechselnd Leben" und nun sogar „Ein glühend Leben", wie denn Heraklit den Kern der Welt als Feuer denkt. Die Zeit mit ihrem Auf und Ab des Entstehens und Vergehens, in dem alles Entstehen Vergehen wie alles Vergehen Entstehen ist, ist die Form des Erdgeschehens: der Erdgeist ist ein stark geschichtlicher Genius. Fast dürfte man sagen: der Fortgang vom Weltgeist zum Erdgeist ist der Übergang von der Welt zur Geschichte, vom Morgenlande zum Abendland, vom Altertum zur Neuzeit. Der Erdgeist bedeutet also ein besonderes Gebiet innerhalb der Schöpferkraft Gottes. „So schaff ich am sausenden Webstuhl der der Zeit Und wirke der Gottheit lebendiges Kleid." Wie durch ein Gewand die Gestalt, so scheint durch die Werke des Erdgeistes wie durch eine durchsichtige und verratende Hülle die ewig Eine und unwandelbare Gottheit hindurch: aber dies Gewand ist Leben, es ist das Leben der Geschichte selber. Ein Täter, ein Lebensbildner, ja, das Leben selbst ist der Geist. Er ist das Gestalt gewordene Ziel der faustischen Sehn-

sucht: sie wollte unmittelbar das Leben greifen und nicht in den vermittelten Worten hängen bleiben.

So ist denn der Augenblick gekommen, in dem die Vereinigung des Menschengeistes mit dem Gottesgeiste erfolgen soll. Das Drama des Erdgeistes tritt in seinen dritten, das Drama der Erleuchtung in den vierten Akt. Was Faust aus den Worten des Erdgeistes heraushört, ist nur jenes Streben in die Ferne der Unendlichkeiten, das seine eigene Seele ist, – darum fühlt er sich ihm bis zum völligen Hinüberfließen nah. „Der du die weite Welt umschweifst, geschäftger Geist, wie nah fühl ich mich dir!" Da schlägt gewaltig die Katastrophe des fünften Aktes ein und zerschmettert Faust. Alles erfolgt hier Schlag auf Schlag in rasender vernichtender Schnelligkeit. „Du gleichst dem Geist, den du begreifst, nicht mir!" Wäre nicht fast noch treffender zu sagen: „Du begreifst nur den Geist, dem du gleichst?" – Wie könnte Erdenverstand je mit dem Unendlichen Eins werden, dem er so wenig gleicht wie das Endliche dem Unendlichen? Mit grausamer Unüberbrückbarkeit ist die Kluft aufgerissen, die niemals ausgefüllt, niemals überschritten wird, – die Kluft zwischen dem buchstabierenden Menschengeiste und der schaffenden Gotteskraft. Faust, ganz gebrochen, stößt nur noch Seufzer hervor. Aber wie beredt sie sind! „Nicht dir! Wem denn?" Wieder ist er, wie im Beginn des Monologes, in der vollen Ratlosigkeit des Menschen, der sich selbst und seinen Platz in der Geisterwelt nicht kennt. „Ich Ebenbild der Gottheit" ist bitterer Hohn. Warum begnadet uns denn das Wort Gottes selber mit solchem stolzem Anspruch? „Und nicht einmal dir!" Wenn ich also das Recht hätte, mich unmittelbar zu Gott zu stellen, soll ich nicht einmal dir gleichen dürfen, der du eine kleine Teilkraft im Göttlichen bist. Man begreift nur, was man ist, – man ist nur, was man begreift. Menschliches Begreifen wird niemals Tat und Schaffen, geschweige denn Schaffen des Erdlebens selber in seiner Fülle und Allheit. Immer bleibt es gebannt in die Endlichkeit der buchstabierenden und tastenden Begriffe. „Du gleichst dem Geist, den du begreifst": das tiefsinnigste Wort über die letzte Bedingtheit in der Sinngestaltung der Weltanschauung ist gefunden, – immer bleibt sie bedingt in der unabänderlichen Form des Geistes, und der Mensch wird niemals Gott. Vergebens ist Faust gegen die dem Erkennen in seinem Wesen gesetzte Schranke angerannt, – die Schranke

läßt ihn niemals los. Die Dichtung aber erreicht hier die letzte Höhe und Kraft des Ausdrucks: der Gipfel der Vollendung selber zerbricht in der furchtbarsten Katastrophe; – Verzweiflung ist das Ende.

Wie die Sicherheit des Dichtergefühls in Goethe den ersten Gegensatz gegen den ersten Satz abhob in der plötzlich veränderten Sprache voll weicher Fülle des Mondenlichts, so erweist sich vollends im Erdgeistdrama der ganze Tönereichtum dieser großen Kunst, die jeder Wendung des dichterischen Gedankens sich anpaßt. Nach der reich ausgeschwellten Herbeiführung für den Augenblick der Erleuchtung drängen sich die Akzente; – es gilt den Übergang vom bloßen Zeichen zur Geistesnähe. Da die Gestalt des Erdgeistes sich naht, zerbrechen die Verse in freien Rhythmen mit ihrer atemlosen Aufregung. Dann spricht der Geist mit Fülle und in geheimnisvoll wogender Melodik, während Faust nur begleitet. Der Schluß zerstiebt in gebrochenen herausgestoßenen Seufzern, während dann der Übergang zur Wagnerszene zu den richtigen Hans Sachsschen Versen zurückkehrt, die in der Herabstimmung des Gefühls doch immerhin eine Art müder Ruhe bereiten. Es ist nach dem Sturm der übermächtigen Leidenschaft, der in sich selber große Dichtung ist, die Beruhigung in der vollen Prosa des Verstandes. Goethes Jugenddichtung kommt zu ihrem stärksten Werk: sie ist die Dichtung von den Beziehungen zwischen dem Göttlichen und dem Irdischen im Menschen, die Dichtung vom Menschsein zugleich in seinem göttlichen Glück als Teilnahme an den schaffenden unendlichen Kräften und in seiner allzu endlichen Bedingtheit. Faust ist der Mensch in der höchsten Spannung der Urkraft, die ihn über alle Tierheit erhebt, in der Urkraft der Vernunft, deren Gegenstand die Wahrheit ist. Der höchste Sinn und Begriff der Wahrheit wird entdeckt: sie wäre das schauende und schaffende Leben in den Dingen selber. Aber in diesem göttlichen höchsten Sinne erreicht der Mensch sie nie, da er doch nicht ablassen kann, sie als den Ausweis seines besten Adels mit allen seinen Kräften zu erstreben. So muß das Menschsein in seinem Göttlichsten immer Tragödie bleiben. Ein Trauerspiel ist bis zu dieser Stelle schon mit dem ersten Faustmonolog ganz zu Ende gekommen: es ist das Trauerspiel vom Genius der Erkenntnis. Er ist im innersten Wesen seines den Menschen zur höchsten Höhe hebenden Strebens zum Märtyrertum seiner Genialität verurteilt: Genialität bleibt immer Mär-

tyrertum; – solch ein Gebilde der Gebrechlichkeit ist der Mensch, der doch in seinen höchsten Augenblicken so göttergleich wird und sich fühlt. Goethes Dichtung wird mehr als je zur Offenbarung dessen, was Menschentum ist. Wie aber dies alles entfaltet ist in gewaltig fortschreitender Entwicklung: aus dem Stocken heraus zur Klarheit über Faustens Not und ihren Grund, aus der Klarheit die Freiheit suchend, die dann als Erleuchtung sich einstellt, in der Erleuchtung nach dem ersten vergeblichen Ansatz zur Gottesnähe und aus der Gottesnähe herabgeschleudert in das vernichtende Bewußtsein der Menschenkleinheit, – nicht eine Zeile könnte herausgebrochen oder geändert werden, ohne die ganze Dichtung zu zerstören. Ist je ein Gedicht in einem einzigen glühenden Strom aus der Seele seines Schöpfers geflossen, so ist es der erste Faustmonolog. –

Unmittelbar auf die Tragödie folgt das Satyrspiel, damit der dichterische Gedanke seine Vollständigkeit und Ganzheit erhalte. Die Wagnerszene entspricht genau dem „Zwar" im ersten Absatz des Monologes. Sie erhebt den Faust, der soeben hingeschmettert am Boden lag, über alles Gewöhnliche: wieder begreifen wir, solche Not ist selber ein Beweis des Ungemeinen. Gegen die wider ihre Schranken titanisch anrennende Vernunft tritt der völlig unschöpferische und gerade darum völlig selbstzufriedene Verstand. Dem faustischen Ungenügen des Genius stellt die Selbstgenügsamkeit der Gewöhnlichkeit sich gegenüber. Nach dem geborenen Denker spricht der reine Gelehrte, nach dem Berufenen, für den das Leben Erkennen und Erkennen das Leben ist, der Mitläufer, besser der Mitschlendernde, der, völlig zufrieden mit der überlieferten Wissenschaftlichkeit, sich in ihr unendlich weit und über dem Volk dünkt, nach dem Genius und Künstler der bloße Techniker der nun einmal festgestellten Form von Wissenschaft, der die wahren Fragen und ihre Tiefe überhaupt nicht zu Gesichte bekommt. Der Außerordentliche hat sich in der Not seines Märtyrertums offenbart. Nun breitet sich voll selbstgefälligen Behagens das gewöhnliche Leben des Universitätsbetriebes aus. Für den Famulus Fausts, für den Magister Wagner, ist der Gefühlsausbruch der in ihrem Edelsten vernichteten Menschheit Deklamation, – nur in ihr kennt er hohe Töne, – und zwar Deklamation eines griechischen Trauerspiels, – denn außerhalb des gelehrten Kreises kann er sich nichts vor-

stellen. Bei dieser ganzen ihm verschlossenen Welt denkt er nur an den Nutzen, indem er zugleich die äußerlichste Auffassung von dem heiligen Amt des Pfarrers verrät. Pfarrer und Komödiant tun beide das Wesentliche ihres Werkes (soweit es in der Predigt besteht) in der Kraft des rednerischen Ausdrucks und teilen das Schicksal, daß die gedankenlosen Hörer an ihnen nur die Kunst des Wortes bewundern. Nichts kann für Wagner bezeichnender sein, als daß die größere Hälfte des Gesprächs sich nicht einmal um die Fragen des Erkennens bewegt, sondern um die des Vortrags und so vom Alleräußerlichsten der Einkleidung her erst langsam der Weg zur Sache gefunden wird.

Wie die dürftigen Köpfe immer denkt auch Wagner die Vortragskunst als etwas, was gelernt wird, – man weiß nicht recht, wie man es anfangen soll –, wogegen Faust den Gehalt ursprünglichen Gefühls, die Seele als den einzigen Quell der ergreifenden und mitreißenden Rede preist. Die beiden Arten der Beredsamkeit treten gegeneinander, von denen die eine nur Wortgeklingel ist, das wie eine Schelle um das von anderen Gedachte und willkürlich Zusammengestückte tönt, während die andere die Herzen zwingt, weil sie die unmittelbare Sprache des Herzens und eines eigenen Lebens ist. Wagner aber denkt den Vortrag – wieder in der Weise aller Menschen ohne Ursprünglichkeit – als etwas vom Inhalt Losgelöstes, für sich Selbständiges, das zur Sache von außen hinzugetan wird, – als habe der liebe Gott in unbegreiflicher Gebelaune im letzten Augenblick noch an eine fertige Seele wie mit einer Stecknadel die sogenannte Redegabe angesteckt, die es nicht gibt und die eine Erfindung derer ist, denen das lebendige Wort aus guten Gründen fehlt. Faust aber kennt die einzige wahre Beredsamkeit, die nicht eine Überlegenheit des Wortes, sondern eine Überlegenheit des Denkens ist, da sie aus der Geprägtheit, inneren Lebendigkeit und Fülle der Gedanken sich von selbst – ohne Kunst – ergibt und dadurch vollendete Kunst ist. Wessen Gedanke plastische Gestalt ist, dessen Wort ist Plastik und Leben. Gefühlte Innerlichkeit (Freundschaft, Liebe, Brüderschaft) und innerer Ernst schaffen die lebendige Rede. Es gibt nur eine Vorschrift für den Redner, – daß er etwas zu sagen hat. Wer etwas zu sagen hat, denkt nicht an die Worte, sondern allein an die Sache. Die Sache aber ist ihm in sich selbst Gestalt und stellt sich im Worte als lebendige Gestalt dar. Es steht da ein Bild, das dem heutigen

Leser schon sprachlich nicht verständlich ist. – „In denen ihr der Menschheit Schnitzel kräuselt." Die Schnitzel sind die Papierschnitzel, mit denen künstliche Locken gedreht werden und dem freigewachsenen Haar die Natürlichkeit genommen wird, – eine Kunst, die – schrecklicher Gedanke – in jenem frisierten Zeitalter auch den Männern wohl vertraut war. Es ist also ein Bild aus der Frisierstube. „Der Menschheit" ist der dritte Fall. Eure blinkenden Reden, mit denen ihr der Menschheit Frisierkünste vormacht, sind – wie es in unsäglich feiner Durchführung heißt – unerquicklich wie der Nebelwind, – schon etwas feucht Erkältendes und Gestaltloses –, der herbstlich – wenn das Leben stirbt –, durch die dürren Blätter – im Erliegen der Natur – säuselt –, ohne Kraft zu Sturm und Leben. Der Sprachton der Verse fällt wie die Blätter vom Baume. Die Reden wirken wie das von Saft und Kraft gekommene Leben. Nebenbei sei bemerkt, daß sich in der Urfaustszene, da in Wagner nicht ein Vollmensch oder Übermensch, wie im Faust, steckt, sondern eine Marionette oder Puppe, in der genial schmiegsamen Dichterphantasie nicht weniger als drei Beziehungen auf das Puppenspiel finden, von dem ihm die Anregung zur Faustdichtung kam – eine fiel später fort –, als sei dem Dichter bewußt, wie wir hier aus der großen Tragödie in eine niedere Formenwelt hinuntergleiten: „Was Vortrag! der ist gut im Puppenspiel" – „höchstens eine Haupt- und Staatsaktion" – „wie sie den Puppen wohl im Munde ziemen."

Zum mindesten gewinnen wir jetzt endlich den Übergang vom Vortrag in das Gebiet des Erkennens. Erkennen für Wagner ist „kritisches Bestreben", – die Quellenfragen sind sein A und O. Was ihn hier bekümmert, ist wieder die äußere Schwierigkeit. Die Mittel sind so schwer zu erwerben, und der Weg ist so lang. Je mehr nun Faust seinen äußersten Gegensatz fühlt, zu um so tieferen Bekenntnisworten wird er fortschreitend gedrängt. Ihm ist Erkennen an seinem Ende nicht die vollständige Sammlung der Stofflichkeiten, sondern der Friede der Seele in der schauenden Wahrheit. Bei aller bloß stofflichen Vermehrung der Einsicht, – und wär es die älteste Quelle –, darbt das nach der Beseligung der Wahrheit lechzende Herz. Fehlt der Seele in sich selbst die von innen quellende Erquickung, so hilft alles Stoffwissen nichts. Die Seligkeit in der Wahrheit kommt in der Vereinigung mit der Gottheit, die nicht von außen gegeben werden kann, sondern Er-

lebnis des Tiefsten in unserer Seele ist. Dies ergibt in durchgeführtem Gegensatz die Fortbildung in zwei Abschnitten, die im „kritischen Bestreben" die Gegenstände der Forschung scharf bezeichnen. Es sind die Geschichte und – der letzte Sinngedanke der Geschichte – das Wesen des Menschen, „des Menschen Herz und Geist". Wir bleiben also in dem Kreise, der durch den Erdgeist großartig bezeichnet war. Auch das Gespräch mit Wagner bewegt sich um das geschichtliche Leben, aber im Gegenbilde des armen Schluckers, der Wagner ist.

Für Faust hieß es Lebensfluten, Tatensturm, der sausende Webstuhl der Zeit –, vollbrausende Laute bekunden den gewaltigen Gesang der Weltgeschichte. Bei Wagner tritt nicht nur das fade Schlagwort vom Geist der Zeiten ein, sondern jedes Wort klingt spitz und dünn. „Verzeiht, es ist ein groß Ergetzen, Sich in den Geist der Zeiten zu versetzen." Die Geschichte erscheint als das Hinschlendern zu uns als ihrer Spitze, – so mögen wir denn in unendlichem Wohlbehagen des Dünkels und des Fortschritts uns unser als der Vollendeten und Vollender erfreuen. Faust erwidert mit dem tiefen und uneingeschränkt wahren Worte, daß es der Herren eigener Geist ist, in dem die Zeiten sich bespiegeln. Denn Geschichtsverstehen kann nie etwas anderes sein als Gegenwartsbewußtsein, wie es sich in seinen zeitlichen Vorbedingungen erfaßt. Dem religiösen Genius sprechen die religiösen Genien der Geschichte, – dem stoffklaubenden Pedanten wird alle Vergangenheit ein Haufen unverstandener Stoffe. Dies ist der Sinn der Zeilen, welche folgen. Der Herren eigener Geist ist leider meist so dürftig und flach, daß, was sie als Geschichte geben, ein Schauspiel zum Bejammern ist: die Dürftigkeit des darstellenden Geistes macht die Geschichte schal und hohl. Zusammengefegter Kehricht verstaubter Überlieferungen, unordentlich auf einen Haufen gestoppeltes Gerümpel, der Abfall der zufällig errafften stofflichen Äußerlichkeiten, bestenfalls noch das bloße politische Geschehen in der theatralisch-opernhaften Gestalt der Haupt- und Staatsaktion, mit braven Weisheiten staatsrechtlicher und politischer Belehrung herausgeputzt, die angeblich der Ertrag an allgemeinen Begriffen aus dem unlebendig Erfaßten sind, „wie sie den Puppen wohl im Munde ziemen". Es ist alles Theater, nicht aber richtet sich das große Leben der Vergangenheit wie ein Gewächs in der Sonne auf. Die wenigen Zeilen geben die vollkommene Kritik der lediglich gelehrten-

haft verstandenen Geschichte. Das große, triebkräftige, gewaltige Leben der Zeit und der Zeiten bleibt uns dunkel wie das der Natur. Ein Wort noch, und wir kommen zum Tiefsten, zu dem also dennoch als zum Letzten selbst in dem dumpfen Wagner das Bemühen zielt. „Des Menschen Herz und Geist" – was ist der Mensch? Ist „Erkennen" der rechte Name für das Durchdringen dieses heiligen Geheimnisses? Soll man denselben Namen gebrauchen für das bloße begriffliche Erfassen des buchstabierenden Verstandes und für das Eintauchen in diese Geheimnisse Gottes?

„Die Wenigen, die was davon erkannt,
Die töricht gnug ihr volles Herz nicht wahrten,
Dem Pöbel ihr Gefühl, ihr Schauen offenbarten,
Hat man von je gekreuzigt und verbrannt."

Wir stehen bei der letzten schauerlichen Tiefe des Bekenntnisses. „Des Menschen Herz und Geist" – schon die abgegriffene Formel klingt in Wagners Munde wie ein Hohn. Nur in denen gibt es ein neues Erkennen des Menschen, in denen ein neues Ideal über dem Leben aufgeht. Ein Ideal wird nicht gedacht und gesagt, es wird gelebt. Nur die seltensten Genien bilden hier von Sokrates über Jesus Christus und Giordano Bruno zu den Gestalten stilleren, aber eben so schweren Leidens die Kette der Lichtträger, die, dem Leben, wie es ist, ein Ärgernis und ein Vorwurf, stets ihre Größe als Märtyrertum zu tragen haben. Das „kritische Bestreben" reicht nicht an diesen Kreis der großen Erlebenden und Heiligen. Nur wer das Leben heiligt, erkennt es groß und tief. Einfach und vielsagend heißt solches Erkennen „ihr Gefühl, ihr Schauen". Hier ist das Hauptgebiet des schauenden Verstehens, das aus den Tiefen eines reinen Gefühls emporsteigt. Und nun ist für den warm gewordenen Faust das Bewußtsein seines Gegensatzes zu Wagner so stark geworden, daß er ihn loswerden muß und abweist, – der die Schätze der Erkenntnis zwar nicht zu heben vermag, aber doch weiß, welche es wären, gegen den, der nicht einmal die Fragen ahnt, der den Staub zusammenkehrt und Regenwürmer findet. Es ist abermals ein Wort des alten Heraklit, das hier widerklingt. „Die Goldsucher werfen viel Erde auf und finden wenig."
Wie ist die meisterliche Szene geprägt bis in jeden Ausdruck hinein und,

obschon sicherlich hingeschrieben in einen einzigen Strom der Erleuchtung, doch durchkomponiert und durchdisponiert bis in jeden Satz. Bemerkenswert ist, daß der Faustmonolog, in dem eine Entwicklung unaufhaltsam vorwärts drängt, durchweg unter dem Gesetz der dialektischen Synthese steht und in der Dreigliederung des Satzes, Gegensatzes und Zusammensatzes sich entfaltet, während das Gespräch mit Wagner, als einem bloßen Verstandesmenschen, rein analytisch geformt, sich in durchgängiger Zweigliederung des Ja und Nein vollzieht. Zwei Hauptabschnitte: der Vortrag und der Gedanke und in jedem der beiden Hauptabschnitte wieder zwei Teile. Jeder Ausdruck steht in eindeutiger Bestimmtheit da, sogar die offenbar im Fluge gegriffenen Bilder gehen in die innerliche Notwendigkeit des Gedankens ein. Wenn Albrecht Dürer sagte, der rechte Maler ist innerlich voll Figur, so spricht in diesem Jugendwerk der vollendete plastische Formensinn des geborenen Künstlers. Die alte pythagoreische Verwandtschaft von Musik und Philosophie tritt überraschend hervor in dieser Szene, von der man nicht weiß, ob man sagen soll, daß sie wie eine musikalische Komposition ihre Themen entfalte, oder, daß sie die Dialektik ihres Gedankens in philosophischer Sicherheit synthetisch und analytisch zur Geltung bringe. Beides führt auf den gemeinsamen Gedanken, der nicht oft in seinem Sinn so klar wird wie hier, daß in der Kunst die Form alles ist. Kunst ist Gestalt. Die Szene bedeutet den bis in das letzte Wort hinein Gestalt gewordenen Gedanken vom Genius der Erkenntnis, seinem Ringen und seinem Gegensatz oder, um es völlig zuzuspitzen, seiner Selbstsetzung mit seinem Gegensatz und auch durch seinen Gegensatz. Eine Szene voller Weisheit und Tiefsinn des Verstehens! In dem engen Raum bewegt sich die Sprache mit ihrem Reichtum gleich eigentümlich wie für das Wühlen des Gemütes und der höchsten Leidenschaft, so für die klare Auseinandersetzung der Verstandesfragen. Aber hinter den Gedanken enthüllen sich Gestalten und Urformen der Seele. Es fallen tiefe und kluge Worte, aber in ihnen offenbaren sich Menschen in dem durchgeführten Gegensatz der beiden Arten des Erkennens, wie Goethe sie zuerst gegriffen und unverkennbar hingestellt hat; und Faust und Wagner gehören nun zu jenen ewigen, mythisch lebendigen, nicht auseinander zu denkenden Paaren wie Don Quijote und Sancho Pansa, Don Juan und Leporello

und später Faust und Mephistopheles. Wie aber hat die Menschheit sich vergeistigt, im Sinne höherer Bewußtheit, da ein solches Paar dichterischer Verlebendigung nun im Erkenntnisgebiete möglich wird, statt in der Welt der menschlichen Triebe und des Handelns. Erst in ihrem Gegensatz wird die Gestalt Fausts völlig deutlich: der Mensch, dessen Seele der Wille zum Begreifen ist, und neben ihm der, der ohne jeden inneren Beruf zur Wissenschaft kommt, wie man auch jedes andere Amt und Geschäft ergreifen könnte. Jener sieht die Tiefe der Fragen und leidet an den Schranken der Vernunft, diesem bleibt im Grunde keine hoffnungslose innere, höchstens äußere Schwierigkeit. Darum hat er den ganzen Dünkel des Gelehrten. Jener ist ein Denker, dieser ein bloßer Techniker der nun einmal festgestellten wissenschaftlichen Hilfsmittel. Jener übersieht diesen, – selber einsam, wie er ist –, als einer, in dem eine ursprüngliche Kraft wirkt, die in einer Reihe mit anderen nicht zu messen ist. Dieser hat keine Ahnung von jenem. Der ganze überwiegende Troß in jeder technisch sich fortsetzenden Wissenschaft ist Wagner und unter hundert Gelehrten noch nicht ein Faust, noch nicht einer, der wirklich das Leben der Dinge greifen will in seiner geheimnisreichen Dunkelheit, wobei die Kräfte des Schauens und genialen Erfühlens ins Spiel treten und doch erst, ja gerade dadurch wahre Erkenntnis wird, während die Wagnernatur vor ihnen sich bekreuzigt und im ganzen beschränkten Dünkel wissenschaftlicher „Sachlichkeit" dasjenige bespöttelt, von dem sie keine Ahnung hat und haben kann. Die Gegenüberstellung bedeutet eine Abschätzung der beiden Grundgestalten, in denen die Wesensart des wissenschaftlichen Menschen sich gegensätzlich zu erschöpfen scheint, eine Abschätzung gegriffen aus dem höchsten, dem tragischen Begriff der Erkenntnis. Selten erweist sich wie an dieser Stelle die kündigende Kraft großer Dichtung. Auf eine solche Höhe hat der Dichter uns emporgehoben, so unverkennbar hat er dem Großen im Faust das Geringere in Wagner gegenüberzustellen gewußt, daß nun jedermann meint, über Wagner und seine Weisheit lächeln zu dürfen, auch wer selber eine echte und rechte Wagnernatur ist. Denn Wagner ist zuletzt der durchaus achtungswerte Fall des üblichen Fachgelehrten, mit seinem „kritischen Bestreben", seinen Quellenfragen, seiner Andacht zu den handschriftlichen Zeugnissen und Pergamenten, seiner Geschichts- und Menschenforschung,

seiner bloß stofflichen Auffassung und mit dem echten Kärrnerhochmut. Er ist die Urgestalt der Leute, die nur Papier sehen und nicht zur Lebendigkeit der Sache kommen, die in Gelehrsamkeit stecken bleiben und die Wahrheit mit ihrer tiefen Fraglichkeit nicht zu sehen bekommen, für die die kritischen Vorfragen die Sache selber und demgemäß die Ideen nur Phantastik sind. Der bei weitem überwiegende Teil aller Faustliteratur ist Wagnerliteratur. Indem der bloße Fachgelehrte über Wagner lächelt, übersieht er sich selber, solange er im Bannkreis großer Dichtung atmet. So groß ist deren durchleuchtende Gewalt, so groß ihre verborgene Kraft zur Erneuerung und Vertiefung des Lebens.

Die erste Faustszene mit ihrer Entdeckung der Tragödie der Erkenntnis ist selber ein Abschnitt in der Weltgeschichte des Geistes. Wundersam genug, wie sie aus dem alten Puppenspiel alle künstlerischen Gedanken der Erfindung bewahrt, aber jeden nun erst zu seinem Sinn und Gehalt bringt. Der Gelehrte, der aus der Welt der Gelehrsamkeit zur Magie flieht, wurde zum Ausdruck für das große Leiden am Menschsein in den unüberwindlichen Schranken der Erkenntnis. Die Geisterstimmen sind nicht mehr jene längst nicht mehr geglaubten Gebilde des Aberglaubens, wie sie als böser und guter Engel Grauen und sentimentale Lockung verbreiten. Sie sind der ewige Geist der Dinge in Welt und Erde: die eigene gestillte Sehnsucht ist es, die Faust zerstört. Wagners Unterbrechung endlich unterbricht jetzt wirklich – nämlich das Schauen des Genius durch die trockene Selbstzufriedenheit des aufgeblasenen Verstandes. Alle diese überkommenen Bestandteile werden nicht nur umgeschaffen, sondern in eine neue Einheit des Gedankens zusammengefügt. Die großen Spannungen in der Welt des erkennenden Geistes werden zu Gestalten: die schaffende Gotteskraft selber im Erdgeist, die Vernunft in ihrer höchsten Anspannung, die zugleich die höchste Verzweiflung ist: nicht Schaffen zu sein – in Faust, der unschöpferische Verstand mit seinem traurigen Behagen an den Regenwürmern – in Wagner: der Genius zwischen Gott und dem Philister, zwischen dem Schrankenlosen und dem Beschränkten; – die Weiten der Menschheit werden ausgemessen und der Sinn des Wahrheitsgedankens in geradezu philosophischer Weise geklärt. Das Lied des Helden gibt die durchgehende Melodie, Erdgeist und Wagner treten nur steigernd hinzu: in

diesem Sinne bleibt es selbst in den Gesprächsstellen Monolog. Die monologische, lyrisch-dramatische Kunst des jungen Goethe hat ihr größtes Werk hervorgebracht.

Es erhellt sich in ihm die ganze große Geschichte des Erkennens mit ihren Strahlen in Philosophie und Mystik. Dies geschieht, indem im Faustmonolog der alte Urbegriff der Magie neu geprägt wird.

Magie war die erste Gestalt des Erkennens. Der frühste Erkennende unter den Menschen, noch jetzt in den Urvölkern, ist der Medizinmann, der Schamane, der Arzt, Wundertäter und Heiland, der die Geister der Dinge in den Dienst der Menschen zwingt. Der größte Abschnitt der abendländischen Geistesgeschichte wird bezeichnet durch eine Neuprägung des Magiegedankens. Wir erhielten durch Jesus Christus die Magie der göttlichen Gnade und Erlösung. Von jetzt steht neben der göttlichen Magie der Gnade als eine teuflische jene andere Magie, die die Seele aufs Spiel setzt, indem sie die bösen Geister ihrem Dienste verpflichten will. „Dem bösen Geist gehört die Erde, nicht dem guten." Dem guten Geiste Gottes gehört der Himmel. Hier liegt der Sinn der alten Faustsage. In der Zeit, in der Luther die Menschenseele heimbrachte in das Reich der göttlichen Gnade, ergibt sich Faust der verwerflichen Magie des Teufels. Magie ist die Geistesmacht, die die Geister zwingt, sich uns zu offenbaren und uns zu dienen. Aber die Jugend, deren Führer der junge Goethe ist, hat ja in sich selber den Zug und die Gewalt dieser Geistesmacht erfahren. Ihr ganzes Sehnen ist das Sehnen zum Geist der Dinge, zu jenen unmittelbaren Mächtigkeiten, die der Quell alles wesenhaften Seins sind. Was heißt denn ein Künstler sein anderes als: den Geist der Dinge bannen können, daß er sich uns als Anschauung offenbart? Wir ertragen nicht all das Vermittelte der Dogmen, der Sitten, der erstarrten Formen in Gesellschaft, Leben, Kunst und Religion. Das Mittelbare ist das Leiden, das die Seele erstickt; wir wollen die Unmittelbarkeit des eigenen Lebens, des eigenen Schauens und Fühlens. Die Sehnsucht sagt ihr letztes Wort, wenn sie selbst im Erkennen, das seinem Wesen nach Vermittlung durch Begriffe ist, das Mittelbare als das Leiden empfindet und zum Unmittelbaren des Schauens kommen will. Wir wollen Erkenntnis leben und erleben, wie man ein Kunstwerk lebt und erlebt, als Selbst-Schauen, Selbst-Schaffen. Auch das Erkennen soll un-

mittelbare Genialität sein. Jene magische Geistesmacht also ist für Goethe nicht eine furchtbare Verirrung des Menschen und Verlockung durch den Teufel, sondern das Höchste des Menschentums, nirgends zu kühnerer Höhe emporgetrieben als in dem Gebiete, in dem der Geist der Vermittlung und Gebundenheit durch Überlieferung ganz unrettbar verhaftet scheint. Das Höchste am Menschen ist jene magische Geistesmacht der Genialität, durch die er schaffend als Geist unter die schaffenden Geister des Alls tritt. Nur daß sein Höchstes zugleich seine Todesgefahr, seine Göttlichkeit seine tragische Gebundenheit, seine Macht auch seine Schranke ist. Goethes Faust tritt durch seine Magie nicht unter die Teufel, sondern unter die Götter. So wird die alte Sage durch Goethe mit dem ersten Griff aus einer Zeit starrer finsterer Dogmen in den lichten Sinn der neuen Tage emporgehoben, die die Menschheit aus sich selbst und in der letzten Innerlichkeit ihrer lebenschaffenden Kräfte verstehen wollen. Es ist die völlige Umprägung der Faustgestalt aus dem Geiste einer neuen Menschheit. In dieser Umprägung lag das Gesetz für die ganze weitere Durchführung der Goethischen Faustdichtung. Man darf sagen, daß Goethe in dem Augenblick, in dem sie geschah, sein ganzes Leben unter sein Gesetz brachte. Dies Gesetz gebot ihm, in seinem Leben der Vollendung des eigenen Faustgedankens entgegenzuwachsen. Aber noch mehr war hier geschehen. Indem Goethe die Urkraft zum Erkennen als Magie und damit die Magie als eine das Wesen der Menschheit bildende Kraft faßt, schreibt er einen neuen Mythus. Faust rückt neben Prometheus, mehr selbst als dieser eine mythische Gestalt. Aus dem Geist der befreiten Gegenwart hat der Dichter dem alten Magus der Sage die mythische Bedeutung wiedergegeben. Er hat geleistet und vollendet, was Lessing nicht gelingen konnte, der genau an dieser Stelle an der Grenze seiner Kräfte stand. Mythus zu bilden, ist die höchste Tat der Dichtung. Der Sinn der Sage freilich ist dabei so ziemlich in sein Gegenteil umgekehrt: nicht Abfall, Verdammnis, Abtrünnigkeit, sondern Erhebung des Menschen auf seine letzte Höhe mit ihren tödlichen Gefahren. Der Geist der großen Goethischen Liebe waltet, die den Verworfenen im Reiche der Gotteskinder begnadet. Diese Liebe ist der Glaube an das Göttliche in allem Geschaffenen, mehr als Glaube, ist das Schauen Gottes in aller Kreatur. Der Mythus wird abermals

die höchste Sprache der Wahrheit. Aber es ist nicht ein Mythus aus der ersten Unbefangenheit des Kindersinns, sondern Mythus aus der höchsten Bewußtheit des Geistes von sich selbst und seinen Schranken. Der Wahrheitsgehalt dieses Mythus reicht in weit größere Tiefen als die Mythenbildungen der ursprünglichen Völker. In Goethes schaffender Phantasie gestaltet sich letztes Begreifen mit der Gewalt der Urzeit. Sein letzter Wunsch klingt wieder: das Leben durchzuleben, der Menschheit Allheit in sich zu erfahren, um sie wiederzugeben in genialem Schauen, grenzenlos hingegeben sein an die Fülle der Erdenwelt mit der Titanensehnsucht nach voller Ausprägung in ureigentümlich geschauten Werken und einer Befriedigung, die uns aus unseren eigenen letzten Tiefen schaffender Menschheit quillt. Nichts in seiner Jugenddichtung ist wie dies als Selbstbekundung seines innersten Wesens geschrieben. Das Erlebnis der Inspiration bildet ja den rechten Kern seiner jugendlichen Genialität. In ihr rechtfertigt sich das Leben in seinem wahren Sinn. Die Erleuchtung bricht aus Zuständen der Dürre durch Vorstellungen, Erregungen, Steigerungen der Phantasie hervor, bis plötzlich als lebendige Gestalt das Gebilde vor der Seele steht, worauf dann freilich Erschlaffung und Verzagtheit folgt. Faust ist Goethe in der letzten Offenbarung seiner Urkraft geworden, – so entstand der erste Faustmonolog, ein Werk höchster kündigender Poesie. Er entstand, indem die Sage, die Zeit und sein eigenes Wesen zusammentrafen und sich geheimnisvoll als Einheit fanden.

Die ganze Wandlung drückt sich in der einen Neuheit aus: statt des Teufels wird der Erdgeist beschworen; – die Welt des Aberglaubens bleibt dahinten. Faust sucht die Berührung mit dem schaffenden Leben der Erde, – mit ihm will er eins werden. Es ist der Titanentrotz und Titanenwille des Genius, der, urpersönlich, von sich aus, ohne Vermittlung jeder Art das Leben nehmen und die Wahrheit greifen will. Die Tragödie der innerlich befreiten Menschheit findet sich nirgends bei Goethe in gleicher Größe, – sein Faust steht wahrhaft auf der Höhe der Zeiten. Es ist hier nicht von Abhängigkeiten und Anregungen die Rede. Die ganze Geistesgeschichte der abendländlichen Menschheit ist durchzogen von jener Sehnsucht, die als das „Faustische" in Goethes Dichtung sich selber bewußt und Gestalt geworden ist. Zwar der Hinweis auf Nostradamus bleibt eine rein äußerliche und stoffliche Be-

ziehung. Aber mit Recht konnte darauf hingewiesen werden, daß in der mystisch-kabbalistischen Weltansicht etwa des Pico de Mirandola (1461–1493) ein Weltbild lebt, wie es Faust im Zeichen des Weltgeistes erschaut. Die drei Welten der Materie, des Himmels und Überhimmels mit Gott als dem unbewegten Beweger sind mit den neun Heerscharen der Engel, mit den neun Sphären der himmlischen Welt und den neun Kreisen vergänglicher Dinge im Reich der Materie zur lebenden Einheit ineinander geschlungen, so daß in jeder Welt alle Bestandteile weben, nur daß sie sich zu Gott hin immer mehr vergeistigen: das wäre dann das Bild, in dem alles sich zum Ganzen webt, die Himmelskräfte auf- und niedersteigen, vom Himmel durch die Erde dringen, harmonisch all das All durchklingen. Die italienische Naturphilosophie der Renaissance, beinah die Philosophie der Fauſtzeit, klingt in solchen Versen auf. Aber es heißt wahrhaftig die Tiefe des Faustsinnes unterschlagen, wenn man den ersten Faustmonolog durch diese geschichtliche Anführung und Beziehung gedeutet wähnt. Wie das kabbalistische All in mystischer Hinauftönung eigentlich doch nur das All des Aristoteles ist, – und von ihm kommt ja in das Abendland die Lehre von den Geistern der Gestirne, die sie durch die Himmel führen, so daß dann auch der Erdgeist sich durchaus folgerichtig in diese Reihe drängt, – so ist die Sehnsucht Fausts so alt wie das griechische Erkennen. Vielmehr – sie liegt notwendig im Erkennen und tritt bei den Griechen nur darum hervor, weil sie die Väter der abendländischen Wissenschaft sind. Die platonische Idee, der bedeutsamste Name in aller Geschichte wissenschaftlicher Begriffe, trägt in diesem ihrem Namen bereits die Beziehung auf das Schauen. Die vollkommene Erkenntnis auch bei Platon ist die schauende, die unmittelbar jener letzten Tiefen in den unvergänglichen Gedanken gewiß wird, die zugleich das Wesen der Dinge und die Gründe der Erkenntnis, zugleich Welt und Geist in ihrem Grunde sind. Wenn der Neuplatonismus in Plotin als das letzte Aufraffen des antiken Geistes in großer Gedankentat die Weltreligion der Vornehmen und Gebildeten, der Wissenden der christlichen Volksreligion entgegenstellt und die Welt in ihrer Ganzheit als das Kommen von Gott und das Gehen zu Gott versteht, so geschieht die Einigung des Geistes mit der Gottheit in dem höchsten, dem schauenden Erkennen. In ihm wird der Geist eins mit

der Welt der Dinge: der Zustand dieses Schauens ist die Verzückung, die Ekstase. Philosophie vollendet sich in der Mystik, und die beiden Gedankenströme des Abendlandes in Philosophie und Mystik haben hier ihre gemeinsame Quelle. Wieviel hiervon mag bei dem philosophischen Meister des jungen Goethe, bei Spinoza, widerklingen! „Alles ist, wenn auch in verschiedenen Graden, beseelt" – heißt es auch bei ihm. Also auch die Erde als Seele, als Geist zu denken, würde nicht durchaus außerhalb seines Weges sein. Die Wirklichkeit ist ja das System der göttlichen Gedanken. Jedes Ding lebt als ein Gedanke in Gott, ist also ein Geistiges, nur mit einem mehr oder minder hohen Grade von Bewußtsein und Selbstbewußtsein. Die wesenhafte Beziehung liegt auch hier in der Erkenntnislehre Spinozas. Die höchste Erkenntnis ist das schauende Erkennen, das unmittelbare Innewerden der Sache in ihrem Gedanken, des Gedankens in der Sache. Denken und Sein fallen zusammen im Schauen. Bei Faust löst sich die Ahnung dieses Erkennens in dem Worte: „Bin ich ein Gott? mir wird so licht!" So bedeutet für Spinoza das Erkennen nicht nur eine innere Erleuchtung und gottgleiche Befriedigung, die die Freude, die Freiheit, die Liebe, die Gottesliebe ist, sondern Gott ist selber jene Einheit von Sein und Denken, der Geist oder die Natur, intellectus sive natura. Aus dem Innersten des Spinozagedankens scheint die Vorstellung hervorgeholt, daß das Leben der Wirklichkeit gleichsam die verhüllende Erscheinung des ewig unwandelbaren Gottes ist – „und wirke der Gottheit lebendiges Kleid." Eine erlauchte Ahnenreihe trägt den Gedanken Fausts. Sie alle fühlten wie er, alle, in denen mit gleicher Kraft und Aufrichtigkeit die Sehnsucht arbeitete: „Wo faß' ich dich, unendliche Natur?"

Es scheint zum Eigentümlichen der Mystik zu gehören, daß sie in ihren großen Trägern immer wieder als ein neues Erlebnis hervorbricht und sich der Beziehung zur Vergangenheit wenig bewußt ist. So klang auch, anscheinend unvermittelt, aus dem Leben der eigenen Tage dem jungen Goethe manch verwandter Ton entgegen. Die Beziehungen zwischen dem ersten Faustmonolog und Swedenborg sind längst erkannt. Der junge Goethe sagt mit Bezug auf Lavater: „Nun erhebe sich seine Seele und schaue auf diesen Gedankenvorrat wie auf irdische Güter, fühle tiefer das Geisterall und nur in andern sein Ich. Dazu wünschen wir ihm innige Gemeinschaft mit dem gewürdigten Seher

unserer Zeiten, rings um den die Freude des Himmels war, zu dem Geister durch alle Sinnen und Glieder sprachen, in dessen Busen die Engel wohnten, dessen Herrlichkeit umleuchte ihn, wenns möglich ist, durchglühe ihn, daß er einmal Seligkeit fühle, und ahne, was sei das Lallen der Propheten, wenn ἄρρητα ῥήματα den Geist füllen." Swedenborg trat durch Fräulein von Klettenberg in Goethes Leben ein, also dort, wo er die Stimmen des Ewigen suchte, um durch sie erschüttert zu werden und zu einem Leben der Seele zu kommen, das das Gemüt im Innersten ausfüllt. In den hinterlassenen Schriften der Klettenberg finden wir die Stellen, die hier wichtig sind. „Vom Himmel und der himmlischen Freude:" es handelt sich um den Gedanken des Geisteralls, zu dem wir Gemeinschaft gewinnen sollen. Da heißt es von einem Geiste, der lebendig erfahren soll, wie der Himmel ist: „Sein Inneres wurde aufgeschlossen, damit er etwas von der himmlischen Freude erführe" und, da er sie nicht ertragen kann: „Darauf wurde sein Inneres wieder zugeschlossen." „Er fing an sich zu krümmen." Das ist also „die Geisterwelt, die nicht verschlossen ist," das jenes „Dein Sinn ist zu, dein Herz ist tot" oder der „furchtsam weggekrümmte Wurm". Das Geisterall umfaßt auch die Gestirne. „Es ist zu wissen, daß alle Geister und Engel aus dem menschlichen Geschlechte sind, daß sie neben ihrer Erde sind, und daß sie wissen, was daselbst vorgehe, und daß der Mensch von ihnen unterrichtet werden könne, dem das Innere dergestalt geöffnet ist, daß er mit ihnen reden und umgehen kann." (Angeführt von Collin.) Da wäre denn der Erdgeist und die Seelenlehre von den Zugängen zu ihm. Nur daß bei Goethe die Sehnsucht nach dem Verkehr von Geist zu Geist über die mystischen Besonderungen hinweg in seinen Ursinn zurück übersetzt ist.

Ihm geht es um ein urmenschheitliches Streben nach der Vollkommenheit der Erkenntnis. Auch Erdleben und Erdgeist sagen ihm jene Fülle des Erlebens, in der der Vollmensch zu seinem Frieden käme. Die Beziehung auf Swedenborg bedeutet nicht mehr, als daß in Goethe die Sehnsüchte der Zeit zu ihrer vollen urmenschlichen Mächtigkeit kommen. So beweist auch jenes Widerklingen von aller Philosophie und Mystik der Vergangenheit im „Faust" nur dies, mit welcher Tiefe, völlig ursprünglich, in Goethe der Geist der Wahrheit arbeitet, der von je die stärksten Denker bewegt hat.

Bezeichnenderweise aber betrifft dies alles nur jene allgemeine Stellung Fausts zum Erkennen, wie sie schon in der Wendung zum Weltgeiste zum Ausdruck kommt. Nichts berührt die Erfindung, die die eigentlich geniale der Szene ist, den Übergang vom Weltgeiste zum Erdgeist, nichts den Erdgeist mit seiner geschichtlichen Welt. Hier spricht ja erst die wahre Sehnsucht der Goethischen Jugend – nach Natur, nach der Fülle des Lebens, nach dem Durchbrausen der Erde in all ihren Erscheinungen, nach der Unmittelbarkeit eines Daseins in reiner Natur, – hier, möchte man sagen, der Rousseaugeist der Epoche, wie er in Goethe zu eigenster Bewußtheit gesteigert ist. An dieser Stelle gibt es nur einen Namen, der genannt werden kann, – nicht als habe dieser Mann Goethe den Gedanken der Szene gegeben oder sei gar ihr Vorbild gewesen, – eine unsinnige Vorstellung! –, sondern daß in den Werken dieses Mannes genau der Geist an der Arbeit ist, von dem die Erdgeistszene Zeugnis gibt. So wird auch von dieser Seite deutlich, wie sehr der Goethe des „Urfaust" allem tiefsten Gären seiner Zeit den Ausdruck schafft. Es ist der Name des Mannes, der unter denen, die ihn als Lebende berührt haben, Goethes größter Lehrer war, – der Name Herders. Die Schriftengruppe, die in Frage kommt, ist die der Bückeburger Zeit – 1771–1776; es sind genau die Jahre, in denen der „Urfaust" entstand. Klingt es nicht wie der Bericht über eine Faustszene, wenn Goethe über Herders „Älteste Urkunde des Menschengeschlechts" schreibt: „Es ist ein so mystisch weitstrahlsinniges Ganze, eine in der Fülle verschlungener Geäste lebende und rollende Welt, daß weder eine Zeichnung nach verjüngtem Maßstab einigen Ausdruck der Riesengestalt nachäffen oder eine treue Silhouette einzelner Teile melodisch sympathetischen Klang in der Seele anschlagen kann. Er ist in die Tiefen seiner Empfindung hinabgestiegen, hat drin alle die hohe heilige Kraft der simplen Natur aufgewühlt und führt sie nun in dämmerndem, wetterleuchtendem, hier und da morgenfreundlich lächelndem, orphischem Gesang vom Anfang herauf über die weite Welt, nachdem er vorher die Lasterbrut der neueren Geister, De- und Atheisten, Philologen, Textverbesserer, Orientalisten usf. mit Feuer und Schwefel und Flutsturm ausgetilget.... Aber ich höre das Magistervolk schon rufen: Er ist voll süßen Weines, und der Landpfleger wiegt sich auf seinem Stuhle und spricht: Du rasest!" Klingt es nicht wie eine Er-

läuterung zu Fausts Worten an Wagner über die Geschichte, wenn Goethe an Herder schreibt: „Ich habe deine Bücher kriegt und mich dran erlabt. Gott weiß, daß das eine gefühlte Welt ist! Ein belebter Kehrichthaufen und so Dank! Dank! – – – Deine Art zu fegen und nicht etwa aus dem Kehricht Gold zu sieben, sondern den Kehricht zur lebenden Pflanze umzupalingenesieren legt mich immer auf die Kniee meines Herzens."

Es ist die Zeit des Gottsuchens in Herder, die Zeit einer glühenden religiösen Umkehr der Seele, in der über seinem Leben das Ziel stand, der Bote Gottes für die verdorrte Zeit zu sein und die Verirrten zu Gott und damit zu einem innigen wahren Leben zurückzuführen. Diese Werke der Wissenschaft sind in ihrem innersten Sinn die Stimme eines Propheten und wollen es sein.

Wir schlagen die „Älteste Urkunde" auf: „Also aus den dumpfen Lehrstuben des Abendlandes in die freiere Luft Orients hinaus." „Flieh, auf, hinaus ins weite Land!" „Komm hinaus, Jüngling, aufs freie Feld und merke. Die urälteste herrlichste Offenbarung Gottes erscheint dir jeden Morgen als Tatsache, großes Werk Gottes in der Natur." Denn nach Herder ist der Schöpfungsbericht ein hebräisches Volkslied, in dem am Bilde des erwachenden und dem Tage entgegengehenden Morgens die Schöpfung der Welt dargestellt wird. Zugleich freilich soll er dadurch ein Meisterstück der göttlichen Lehrkunst sein, die unseren Augen und Ohren durch Bild und Anschauung „offenbar" macht, was kein Begriff übermitteln könnte.

„Die Geisterwelt ist nicht verschlossen,
Dein Sinn ist zu, dein Herz ist tot,
Auf! bade, Schüler, unverdrossen
Die irdsche Brust im Morgenrot."

Der magische Hergang des Crepusculum matutinum, der Morgenröte, von dem die alten Faustbücher berichten, war also Goethe durch gegenwärtige neue Erfahrung nahe gebracht. Der Gottesgeist offenbart sich uns im Erwachen der Natur, wie er schaffend die Welt durchdringt. Herder entdeckt in der Anordnung des Gedichtes das Zeichen einer Hieroglyphe, welche die Einheit der regenden Gotteskräfte in der Allwelt ausdrückt. So wurden auch hier die mystischen Zeichen des

Faustischen Weltgeistes für Goethe Nähe und Gegenwart. In aller mystischen Überlieferung, Religion und frühster Philosophie des Orients verfolgt Herder die fortwirkenden Spuren dieser ältesten Offenbarung. Überall entdeckt er die gleiche Vorstellung der Welt als einer Einheit regender Gotteskräfte – jene Vorstellung, welche Faust im Zeichen des Makrokosmos erblickt. Vielleicht ist dies Goethes Kabbala gewesen. Mehr als dies alles aber zählt hier der Geist des Herderschen Unternehmens. Es ist ein einziges heißes Streben, seine Lehre als Anschauung zu geben, wie es im Bilde der Morgenröte geschieht, – kein Zurechtlegen nach Schulbegriffen der Physik und Metaphysik, – heraus aus dem Wortwissen! Dies sollen nicht Begriffe, es sollen Tatsachen sein. Wir erblicken da das ganze Sehnen Fausts. Wir erblicken es in der Anwendung gerade auf den Beruf des Predigers. Durch die kleine Schrift „An Prediger" (1774) zieht sich eine Gedankenbildung wie die des Gesprächs von Faust und Wagner. Nicht um all die vermittelte Überlieferung ist es bei dem Beruf des Predigers zu tun, sondern um anschauende Erkenntnis, unmittelbar als ein Vorbild für das Herz, zur Tat strebend. Wie es altmodisch genug heißt, „auf die unteren Seelenkräfte", d. h. auf das Gefühl kommt es an. Der Behorcher des Geistes Gottes im Kopf ist nicht einen Grad glücklicher, besser als der Behorcher desselben in seinem Gefühl. Auf das lebendige Gefühl Gottes kommt es an. Man erkennt die ganze Richtung des Gegensatzes von Faust gegen Wagner. In dem gleichen Gegensatz ist hier von „eurem gekräuselten Schnitzwerk" die Rede, wie es in dem handschriftlichen Entwurf heißt: „das gekreiselte schwache Schnitzwerk der Philosophie" – „in denen ihr der Menschheit Schnitzel kräuselt". Dies Erkennen, das von den Wortphilosophemen sich ab und der Anschauung zukehren, das Tatsachen in lebendigem Gefühl greifen will, findet bei Herder seinen Gegenstand in der Geschichte, wie es Geschichtssinn ist, der das Reich des Erdgeistes aufschließt. In der Geschichte will er das Gesamtleben der Menschheit nach der Notwendigkeit seiner Zusammenhänge verstehen, – um seine Sprache zu reden, den Ratschluß der Vorsehung Gottes in ihr deuten. Dieser geschichtlich-menschliche Tatsachensinn ist Religion, ist Stimme des Propheten, wie denn der Prophetenton des zu göttlicher Erleuchtung sich Drängenden in Faust so deutlich ist. Die Begriffe Gefühl, Anschauung, Tat-

sache fallen als die eigentlichen Leit- und Sehnsuchtsbegriffe zusammen. Wenn es jemals Bücher eines faustischen Erkenntnisdranges gegeben hat, so sind es die Herderischen dieser Jahre. Es ist ein Befund von hoher Bedeutung, daß genau in der Zeit, in der Goethe seine Tragödie vom Genius der Erkenntnis gestaltete, dieser Geist genialen Erkennens in seinem großen Lehrer an der Arbeit war. Nur blieb bei Herder Deklamation und Rhetorik, was bei Goethe lebendige Gestalt von tragischer Größe wird. Was schon bei Rousseaus „Natur" sich vorbereitete, wird in dem großen Deutschen offenbar. Diese „Natur" ist eigentlich der Geist und zwar der geniale Geist, der der Ursprung und die schaffende Kraft alles Lebens ist; Goethe aber bewegt sich nicht als der Mond um die Erde Herder, sondern wirklich als Planet mit dem Bruderplaneten um dieselbe Sonne. Die Sonne ist der abendländische Geist des Werdens, der Tat, der Geschichte. Wie Herder von diesen Ansätzen aus die Philosophie der Geschichte schuf, so schloß Goethe als Dichter gestaltend die Tragödie des abendländischen Geistes auf, der als der Geist der Tat und des Lebens die ewige Unbefriedigung der Endlichkeit in ihrem Streben zum Unendlichen ist. Das Morgenland kennt nur die Welt, – das Abendland ist das Reich des Erdgeistes. Er ist der Geist des Zwiespalts, dessen Größe ist, sich in sich selbst und im Streben zum Unmöglichen zu verzehren: er ist die Dialektik zwischen Gott und dem Teufel. Er ist der Geist, dessen Gesetz Heraklit entdeckte und Hegel großartig zum Wesen der Welt machte.

Wir schließen dies mit einem Blick in das Buch, das die uralten und anscheinend hoffnungslosen Schwierigkeiten und Kämpfe des abendländischen Erkennens schlichtete. Die „Kritik der reinen Vernunft" vermittelt uns das tiefste Verstehen des faustischen Problems. Sie deckt das Wesen der Verstandeserkenntnis auf. Immer bleibt die Erkenntnis des Verstandes bedingte Erkenntnis bedingter Erscheinungen. Erkennen heißt, die Erscheinungen der Natur in den großen Bedingtheitszusammenhang des Wirklichen ordnen und in ihm bestimmen. Immer bleibt es auf die Empfindungsinhalte als letzte Gegebenheiten bezogen, die wir hinnehmen und erfahren, aber niemals aus logischen Gründen als Notwendigkeiten ableiten können. Unsere Welt tönt und leuchtet, aber es besteht kein Grund logischer Notwendigkeit, warum unsere Welt gerade die leuchtende und tönende ist. Die Bedingtheit selbst

bringt mit sich das Problem des Unbedingten, die Frage nach dem All der Natur, das als das All der Bedingtheiten unbedingt zu denken wäre, denn wenn es bedingt wäre, wäre es ja nicht das All der Bedingtheiten. Das vollendete Erkennen geht also auf das Unbedingte als das All des Bedingten. Alle die großen Metaphysiker haben diese unbedingte Erkenntnis gesucht. Faust sucht sie und vertritt ihr Streben als dichterische Gestalt. Eine solche Erkenntnis ist in den Begriffen unseres Verstandes nicht möglich. Sie setzt einen Verstand von anderer Art voraus, der nicht wie der unsere anschaulich Gegebenes in Begriffen zur Einheit bringt, sondern dessen Denken unmittelbar Anschauung ist, einen anschauenden Verstand oder eine intellektuelle Anschauung. Sein Denken setzt nicht mittelbar Gegebenes in einen Zusammenhang bedingter Erscheinungen um, sondern setzt unmittelbar den Gegenstand und bringt ihn hervor. Das Denken Gottes mag als dieses urbildliche Denken vorzustellen sein (wenn es vorstellbar wäre), während das unsere immer ein nachbildliches bleibt. Seine Gedanken sind die lebendigen Dinge, sind Schöpfungstat. Aber das ist ja die wahre Entdeckung der faustischen Not. Was ihn brennt in seinem Erkennen, als wäre es eine Schmach des Menschen, ist dies, daß er nicht der Weltschöpfer in seinem Erkennen ist und die Welt nicht denkt, wie Gott sie denkt. Kant erweist uns als die notwendige Schranke der Erkenntnis, was Faust als die Schranke der Endlichkeit in bitterem Schmerz, als den Schmerz der Endlichkeit erfährt. Bis in diese Tiefe leuchtet die Fackel der Goethischen Dichtung hinein. Während Kant über der Arbeit seiner „Kritik der reinen Vernunft" saß, hat Goethe das gleiche Problem als die Tragödie der Erkenntnis gestaltet. Gegen die Schranke, die Kant gelassen als dem Erkennen wesenhaft aufweist, rennt Faust im Trotze des Titanen an. Titan ist, wer die Schranken der Menschlichkeit zerbricht. Goethe legte auf die Menschenseele, was Kant als reine Theorie entwickelte. Es bezeichnet die ganze Größe deutscher Geistigkeit in jenen Tagen, wie Philosophie und Dichtung in voller Einheit um die letzten Dinge des Menschentums sich mühen. Sie haben das gleiche Ziel: die Entdeckung der Menschheit in der Notwendigkeit ihrer bildenden Kräfte. Die Philosophie löst ihre Aufgabe in der Kritik der Begriffe, – die Dichtung bringt die ewige Größe und Tragik der Menschheitsseele zur lebendigen Gestalt. Der erste Faustmonolog bebt wahrhaftig

von den tiefsten Notwendigkeiten und von der Weltgeschichte des Erkennens.

An einem Werk wie dem ersten Faustmonolog scheiden sich in seltener Klarheit die verschiedenen Wege der Kunstbetrachtung. Sprechen wir von faustischem Verstehen der Dichtung dort, wo der Gegenstand erkannt wird, indem man ihn lebt und demnach das Werk in seinen Lebendigkeiten durch den begreifenden Gedanken neu geschaffen wird, so liegt das Eigentümliche der Wagnerliteratur im „kritischen Bestreben", welches am Wort der Quelle hängen bleibt. Es gibt Zeiten, welche in diesen Wagnerbemühungen den höchsten Stolz der Erkenntnis bewundern. Wir gedenken einer viel gerühmten Arbeit über den ersten Faustmonolog. Sie findet, daß Faust in dem ersten Absatz der einleitenden 32 Verse Dinge sagt, die er sich selbst nicht zu erzählen braucht, – in einer unvollkommenen dramatischen Technik, Hans Sachs und dem Puppenspiel nachgebildet, in einer Sprache, die offenbar Prosa ist und vielleicht nur leicht in Verse umgegossen wurde. Auffällig erscheint die mehrfache Betonung des Lehrberufs –, gewiß sollte daran etwas geknüpft werden, vielleicht von Gefahren, die dem durch Magie hindurchgegangenen Lehrer entstehen. – Bei solcher Deutung wurde das Ach! der ersten Zeile nicht gehört, das die ganze Rede mit einemmal in das Reich der Dichtung hinaufhebt. Vollends von dem Gehalt an Leben und der im Dreischritt vorwärts drängenden Entwicklung ist nichts gesehen.

Aber, heißt es dann weiter, der zweite Abschnitt von Vers 35–74, von „O, sähst du, voller Mondenschein" bis „Umsonst daß trocknes Sinnen hier Die heilgen Zeichen dir erklärt" paßt offenbar weder als Fortbildung zum ersten noch als Überleitung zum dritten Teil (Vers 77–114) und dem vierten (Vers 115–164), zwischen denen auch wieder eine Lücke anzunehmen ist. Der dritte Teil endet mit dem Verse: „Und in des Schiffbruchs Knirschen nicht zu zagen," der vierte mit „Und nicht einmal dir!" Denn wie im ersten Abschnitt die Sprachform urprosaisch war, so ist sie im zweiten tief poetisch, ohne daß der Gegenstand oder etwa die Quelle dies bedingen, – vielmehr handelt es sich hier um eine künstlerische Umwandlung in Goethe. In diesem zweiten Abschnitt ist alles auf Flucht angelegt, – das Buch schlägt Faust offenbar zum ersten Male auf, im ersten Abschnitt scheint er es noch gar nicht zu

haben, und doch ist es ihm inzwischen nicht gebracht. Beides – Fluchtgedanke und Wirkung des Buches – ist im ersten Abschnitt nicht vorhergesehen, im dritten und vierten nicht ausgeführt. Wir müssen daher den zweiten Abschnitt als einen neuen, selbständigen Entwurf ansehen. Da nun ferner von „lang erfleht", von „lang gesogen" keine Rede sein kann, so muß auch zwischen dem dritten und vierten Abschnitt eine Lücke angenommen werden, während sonst diese beiden wohl zueinander und zum ersten Abschnitt passen. Wenn Goethe das Auseinanderfallende, Verschiedenartige später zusammennahm, dachte er wohl, man werde es nicht so genau nehmen. Doch liegt die geringe Theaterwirkung des Monologes ganz gewiß auch an dem Unzusammenhängenden der Stücke. Es wird so stehen, daß der zweite Abschnitt als ein neuer Anfang gedacht war, um den ersten zu ersetzen, etwa als Überleitung zu einer Beschwörung im Freien. Der erste, dritte und vierte Abschnitt aber hängen so zusammen, daß nach dem ersten das Zauberbuch gebracht werden sollte, ein erster Beschwörungsversuch etwa durch Wagner unterbrochen wird und nun der Vorhang fällt. Ein neuer Monolog schildert die verfehlten Versuche, worauf endlich der „lang erflehte" Geist wirklich erscheint. Man traut seinen Augen nicht, aber es ist doch die Wahrheit: der Forscher setzt den Entwurf einer ganz neuen eigenen Dichtung an die Stelle der Goethischen. Es lohnt zu fragen, ob der Faust von Wilhelm Scherer wirklich besser ist als der von Goethe. Über die Verse „Ihr schwebt, ihr Geister, neben mir, Antwortet mir, wenn ihr mich hört" wird bemerkt: sie sollten – wenig glücklich – den zweiten und den dritten Abschnitt zusammenkleistern. Verse wie die „Es wölkt sich über mir" bis zum „Enthülle dich" oder „Nicht dir" uff. sollen ein stehengebliebener Rest der alten Prosa sein. Man staunt über die Folgerichtigkeit in der Mißdeutung. Diese Prosa ist Vers, wenn irgend etwas Vers ist. Eine ungeheure Aufregung zerbricht die gebundene Rede, ein ungeheures Erlebnis bewirkt im Nachzittern dasselbe: hier erweist sich der Tönereichtum der Goethischen Kunst, in der jeder Gefühlswechsel sich die eigene Sprache und mit ihr den eigenen Vers schafft, – nicht aber ein schülerhaftes Ineinanderschieben von Prosa und Poesie. Ebenso sind jene zusammenkleisternden Flickverse vielmehr der Meisterzug in der Goethischen Erfindung. Die bloße Vorstellung der Natur und ihrer Freiheit bringt den Phantasie-

menschen in die Erleuchtung, die trockenes Sinnen so lange vergeblich herbeizuzwingen suchte. Dies erklärt zugleich, warum das Buch, das er längst besaß und in dem er oft geblättert, erst jetzt den aufwühlenden Eindruck macht. Erst unter dem Anhauch der weiten Natur ist die Stunde der großen Empfänglichkeit gekommen. Was trocknes Sinnen nicht vermochte, bewirkt die Berührung der Natur: sie löst die genialen Kräfte. Wie heißt es in Herders „Ältester Urkunde"? „Hinaus aus den dumpfen Schulstuben in die freie Luft des Orients!" Aber die Meinung auch dieses Ausrufs ist nicht: lassen wir das Buch und fahren wir nach Jerusalem.

Goethes Faust ist der bessere. Alles in ihm ist Zusammenhang, seelische Feinheit, notwendige innere Entwicklung. Das Mondenlicht, das als der Schimmer der Natur in Faustens nächtige Stube fällt, bringt ihn aus der Dürre in das Leben, aus dem Stocken in die Klarheit, in eine neue Stimmung der Befreiung, in die langersehnte Erleuchtung – eine einheitliche, mächtig vorwärtsstürmende Entwicklung, – eine urdramatische, da sie die aufbäumende Selbstbewegung des Lebenswillens ist, eine urdichterische, da sie stärkstes Leben zur sprechenden Gestalt bringt. Diese einheitliche Entwicklung setzt vorwärtsdrängend mit der ersten Zeile ein, da mit dem Ach die Lebensstockung den dramatischen Gestaltgedanken anstimmt. Man lauscht mit angehaltenem Atem der Gewalt dieses großen Lebensstroms. Wann hätte im Theater die hörende Menge dies anders als in tiefster ergriffener Ehrfurcht hingenommen? Wann hätte sie nicht die wundervolle dichterische Wahrheit des Stimmungsabsatzes und -umschlags gefühlt, der mit dem Blick in die Mondennatur Sprache und Vers in ein neues melodisches Strömen bringt? Von der ersten bis zur letzten Linie des Monologs fließt alles in der flutenden Einheit des dichterischen Gedankens: vom Herauswickeln aus der langen Dürre bis zum großen Augenblick der Erleuchtung, dem dann die Erschlaffung folgt. Kein Aktschluß dürfte diesen Strom auseinanderreißen. Die Deutung, der wir zuhörten, vernichtet den ganzen Charakter des Gedichts. Sie vernimmt nicht die schöpferische Seele des jungen Goethe darin: nicht das stärkste seiner Bilder vom Menschenlose als der Zwiespältigkeit zwischen Gott und Tier, nicht das Menschentum, das in sich selbst zugleich göttliche Größe und erdgebundene Tragödie ist, nicht die riesige Spannung, welche die der

Geistigkeit selber ist, die Spannung des Genius zwischen Gott und dem Philister. Sie vernimmt nicht den Klang jener in der Rousseausehnsucht seelisch erneuerten Zeit. Sie bleibt künstlerisch und geschichtlich gleich unzulänglich. Über dem „kritischen Bestreben" der Wortklauberei geht der künstlerische und der geistige Gehalt der wichtigsten Szene in unserer größten Dichtung ganz verloren. Eine Wissenschaft dieser Art, einer geistig schlaffen Zeit entstammend, trägt die Verantwortung dafür, wenn die höchsten Inhalte des deutschen Geistes in unserer Bildung nicht als Lebensmächte wirken. Was ist das für eine Vorstellung von Goethe, die ihn bei der Faustdichtung wie einen geistlosen Doktoranden denkt, der schülerhaft die Zettel verschiedener Arbeitszeiten zusammenstoppelt!

Aber diese Grillen sind in der Deutung des „Urfaust" noch überboten worden. Jene ältere Arbeit war bereits der verdienten Vergessenheit verfallen. Ein Schüler hat die Gedanken des Meisters hervorgeholt, sie in allem Wesentlichen neu als Wahrheit hingenommen und aufgestellt und den Meister übermeistert. Jetzt wird gar das Äußerliche der Form zum entscheidenden Merkmal für die Entstehungsgeschichte gemacht: ältester Abschnitt: Prosa mit lyrischen Einlagen, zweiter: Knittelvers, spätester: Knittelvers mit freieren Rhythmen. Beim Faustmonolog hält der Schüler an allen Gedanken des Meisters fest. Aber seltsame Offenbarungen kommen neu hinzu. Die ganze Stelle vom Makrokosmos wäre erst später eingefügt. Der Gleichklang des Ansatzes legt die Vermutung nahe, daß auf die Stelle: „Ich fühle junges heiliges Lebensglück" sogleich folgte: „Ich fühle Mut, mich in die Welt zu wagen", die in der Erwartung des Erdgeistes gesprochen werden. Hat etwa der Erdgeist Luzifer verdrängt und dann den Unterteufel Mephisto als seinen Boten von ihm geerbt? (Dies wäre, glaube ich, der erste Fall, daß jemand vom Teufel geerbt hat.) Der Monolog ist aus vier Abschnitten verschiedener Entstehungszeit zusammengeflickt, – dem ersten, zweiten und dritten, wie sie Scherer unterschied, nur daß dem dritten die ganze Stelle vom Weltgeist fehlte. Das „Es wölkt sich über mir" uff. war ursprünglich eine Bühnenweisung, die nachträglich in freie Rhythmen umgesetzt ist. Der vierte Abschnitt ist der des Weltgeistes. „Wirke der Gottheit lebendiges Kleid" ist erst hinzugeschrieben, als der Erdgeist Luzifer abgelöst hatte. Auch die

Stücke der Wagnerszene sind getrennt entstanden. Wahrhaftig, das „kritische" auftrennende Bestreben ist auf seiner Höhe. Es ist ihm gelungen, eine Deutung zu erreichen, die den Geist des dichterischen Gedankens restlos aus dem Monolog vertreibt und dann, wie es sich gehört, nur zerstückte Teile in der Hand behält. Wie ist es möglich, die herrliche Einheit des gestaltenden Gedankens nicht zu fühlen, die Faust im Aufflammen der Inspiration zuerst nach dem Weitesten, der Welt, greifen läßt und ihn dann im Gedanken des ihm Nächsten, der Erde, sammelt? Möglich ist es dort, wo der künstlerische Verstand im Erfassen von Dichtung völlig ausscheidet und die Wortklauberei allein sich als Wissenschaft gebärdet. Man versteht es schon jetzt nicht mehr, daß solche rohen Frevel sich einmal als Großtaten der Wissenschaft haben ausgeben dürfen. Alles Lebendige gegenwärtiger Wissenschaftlichkeit lebt von der Sehnsucht nach dem Geiste. Der Geist schafft und versteht einheitliche lebendige Gebilde, – er stückt nicht aus Zetteln und Fetzen zusammen. Über Goethes „Faust" sollte es nur Faustliteratur geben, aber keine Wagnerliteratur.

*

Dem ersten Faustmonolog folgen im „Urfaust" die Schülerszene und die die Szene Auerbachs Keller. Eine Szene also, die im vollendeten Faust rein episodenhaft einen Augenblick des Ruhens vor der Weltfahrt gibt, war dem jungen Goethe um ihrer selbst willen wichtig genug, um sie selbständig hinter den gewaltigen Schwung des Anfangs zu stellen. Mephisto im Schlafrock mit einer großen Perücke auf dem Kopf empfängt den Studenten, nicht, wie später, in Fausts Maske. Alle Zwischenszenen fehlen. Wir wissen nicht einmal, wie Faust zu Mephisto oder wie Mephisto zu Faust gekommen ist. Der Teufel erscheint hier mehr wie ein dienstbarer Hausgeist. Die noch ganz frischen, soeben erst durchlebten Studentenerfahrungen des jungen Goethe sprechen sich in unbefangenem, hin und wieder bissigem Behagen aus. Wir gedenken der Stelle in „Dichtung und Wahrheit", die von den ersten Universitätseindrücken des Leipziger Studenten berichtet und von den Vorlesungen über Logik und Metaphysik derartig genau im Sinne unserer Szene spricht, daß man umgekehrt diese als eine Quelle jener Darstellung vermuten möchte oder vielmehr deutlich sieht, wie bestimmt jener

Eindruck war, der beide Äußerungen hergab. In einem Entwurf zu „Dichtung und Wahrheit", vermutlich vom 2. April 1811, heißt es zur letzten Straßburger Zeit: „Fortsetzung der übrigen Natur- und medizinischen Studien. Unendliche Zerstreuung. Vorbild zum Schüler im Faust." Dies soll doch wohl heißen, daß Goethe selber das Vorbild zu dem Schüler war, den die erste Berührung mit den Universitätsstudien in eine grenzenlose Verwirrung stürzte. Wichtig ist die Lücke, die sich hier auftut. Die wichtigsten Verbindungsglieder fehlen. Alles äußerliche und innerliche Geschehen, das die Vorbedingung zum Bunde mit Mephisto war, ist ausgelassen: eine reine Nebenszene setzt die große Geschichte fort. So faßte Goethe sein Gedicht in den einzelnen genrehaft lebendigen Bildern, nicht aber vom Leitfaden eines durchgehenden Gedankens aus. Nicht der philosophische, sondern der künstlerische Gehalt gab den Ausschlag; um das Einzelne in seiner künstlerischen Lebendigkeit war es zu tun. Im künstlerischen Anspruch des Goethischen Faust liegt die Forderung einer gewissen bunten Allheit des Lebens. „Faust" und „Götz" sind ja gleichzeitige Entwürfe – beide entsprungen in der ersten Shakespeareliebe Goethes, die in Shakespeare wesentlich die Allheit des Weltgesichts in den bunten, zerrissenen, flatternden Blättern verehrt. Faust wird der stärkste Gedanken- und Gemütsausdruck für den stürmenden Titanismus der Goethischen Jugend. Auch von diesen Bildchen des Schülers und Auerbachs Keller gilt, daß sie, ganz in sich geschlossen, eine kleine fertige Welt für sich bedeuten, genau wie der erste Monolog. Aus solchen Bildchen, sauber in sich, völlig in sich geschlossen und lebendig, bestehen die genialen, heiter satirischen Puppenspiele des jungen Goethe. So war auch der „Faust", dessen Anregung ja aus den Puppenspielen kam, als großzügiges Puppenspiel gemeint. Die Durchgeprägtheit und Knappheit, die all diesen Szenen eigen ist und jede in sich zu einer Welt zusammenschließt, erhebt das Puppenspiel zu großer Kunst.

Die Schülerszene beginnt wie später: „Ich bin allhier erst kurze Zeit", führt wie später zu dem Stoßseufzer: „Aufrichtig! Mögt schon wieder fort!" und fährt dann fort: „Sieht all so trocken ringsum aus, als säß Heißhunger in jedem Haus". Dann gliedert sie sich in einer offenbar ganz bewußten Kunstabsicht in zwei Teile, von denen jeder wieder zwei Unterteile hat, – abermals die scharfe Zweigliederung des jungen Goethe.

Mephisto sorgt in Teufelsweise zuerst für des Fuchsen Leib, dann für seinen Geist und beim Leibe zuerst für sein Logis, dann für sein Essen; – dieser ganze Teil ist später weggefallen. Das Bild des äußeren Drum und Dran am akademischen Leben wirkt erschreckend. Mephistos Charakter tritt hervor im breit ausgesponnenem Behagen an der Gemeinheit: die ganze Stadt lebt vom Studenten, Spiel und Mägdlein lauern als beständige Gefahr, – „vertrippliſtreichelt eure Zeit." Die Professoren verlangen unabläſſige Schmeichelei, der Schmutz im Logis, das schändliche Essen – alles will bezahlt sein. „Müßt euren Beutel wohl versorgen, Besonders keinem Freunde borgen, Aber redlich zu allen Malen Wirt, Schneider und Professor zahlen." Dies Gefallen an der Niedrigkeit wird geschickt hervorgehoben durch den bezeichnenden Zug, daß der gute Junge in edler Jugendlichkeit nur um den Geist sorgt, „Mich dünkt, das gäb sich alle nach, Wer erst von Geists Erweitrung sprach." „Hochwürdger Herr, das findet sich." So ist auch das Gestammel des Jungen von seinen Absichten voll von rührendem, täppischem Jugendreiz. „Bin warrlich ganz ein irres Lamm. Mögt gern das gute so allzusamm, Mögt gern das böse mir all vom Leib, Und Freyheit, auch wohl Zeitvertreib, Mögt auch dabei studiren tief, daß mirs über Kopf und Ohren lief! O Herr, helft, daß meiner Seel am guten Wesen nimmer fehl." Indem aber Mephisto den guten Jungen so am Staube zu halten sucht, ist der Ton der Szene überhaupt niedrig geworden. Ihr fehlt die geistreiche Frechheit und der geniale Witz der späteren Mephistoszenen. Etwas von unüberwundener Bitterkeit aus eigener Studentenerfahrung Goethes klingt in ihr nach. Sie klebt am Stoffe, und der Stoff ist schmutzig; die Prägung klassischer Notwendigkeit fehlt.

Endlich ist dem Studenten mit vieler Mühe gelungen, Mephisto auf das Geistige zu bringen. Auch hier ist die Gestaltung von der späteren wesentlich verschieden. Der Knabe soll ein Mediziner werden, die Fakultät also ist von vornherein bestimmt. Auch hier herrscht die Zweiteilung. Mephisto spricht ihm von Philosophie und Medizin, – Juristerei und Theologie fehlen. Die Verse über Philosophie und Medizin sind später in allem Wesentlichen unverändert geblieben, – die klassische Prägung also ist hier von vornherein gefunden. Die Logik wird ironisch als Zucht des Geistes, die vor der Zerstreuung bewahrt, gerühmt, in

Wahrheit aber mit diabolischem Geschick dreimal dem Denken das Leben gegenüberstellt. Das Leben tut unwillkürlich seine vielfachen Verrichtungen, der Philosoph zerlegt sie und zählt sie ab. Das lebendige Denken schafft wie der Webstuhl mit einem Schlag tausend Verbindungen, der Logiker beweist nachträglich, wie sie aus ihren Bedingungen folgen. Nur daß man dadurch nicht das schöpferische Denken des Meisters lernt! Das Erkennen des Lebendigen bleibt meist reine Anatomie, die das Lebendige als ein Totes nimmt, um es in seine Teile zu zerlegen. Dann aber fehlt das Band des Lebens, das den Teilen allein ihren Sinn im Ganzen gibt. Wenn die Chemie so etwas encheiresin naturae – Erfahrungsprobe der Natur – in ihrem Experiment nennt, so übersieht sie, daß gerade die Natur, das unendlich schaffende Leben fehlt. Also Leben, lebendiges Denken, Denken des Lebens folgen einander im Gegensatz zu den Künsteleien der Logik. Der Beziehungspunkt wird dreifach verschoben, um allemal das Künstliche, Sinnleere, Anmaßende und Unlebendige der Logik bei scheinbarem Rühmen ihrer Herrlichkeit, Nützlichkeit und schulenden Kraft hervortreten zu lassen, – ein virtuoses Spiel mit schillernden Gedanken, – grenzenlose Verwirrung ist das Ergebnis. „Kann euch nicht eben ganz verstehen." In der Metaphysik soll alles nur Namen und Wort sein. Das dem Menschen unerkennbare übersinnliche Wesen wird auf Worte gebracht, als sei es damit erkannt. Auch hier gilt die Philosophie als reine Selbsttäuschung und Selbstverspottung des Verstandes, der das Unmögliche unternimmt und mit Lust nach Wahrheit jämmerlich irrt. Wie Mephisto den guten Jungen vom Geistigen und der Philosophie wegscheucht, indem er durch diabolisches Hervorheben der Unfruchtbarkeiten ihn verwirrt, so treibt er ihn in die Medizin hinein durch Aufstachelung seiner begehrlichen Triebe. „Bin des Professortons nun satt, Will wieder einmal den Teufel spielen." Belehrend ist die Abweichung, die hier später notwendig wurde. Im Urfaust heißt es: „Das sieht schon besser aus als die Philosophie," worauf Mephistos weltberühmtes Wort erwidert: „Grau, teurer Freund, ist alle Theorie, Und grün des Lebens goldner Baum." Nur im „Urfaust" haben die Worte ihren rechten Sinn. Philosophie und Medizin werden mit Teufels Trug wie Theorie und Leben einander gegenübergestellt. In unserm „Faust" sind Rechtswissenschaft und Theologie dazwischen geschoben, – die richtige Bezie-

hung des Worts ist verloren gegangen. Auch im Urfaust schließt die Szene mit dem Albumvers: – das Wort der Schlange aus dem Paradiese, die ja auch ein Höllenbote war, mahnt an die uralte Verheißung gottgleichen Erkennens, durch die der Mensch fiel. Wissen ist der Sündenfall des Menschen, der ihm die Natur nimmt, um ihn in endloser Wanderung der Leiden das Ziel suchen zu lassen, das er als Kind Gottes besaß: die Einheit mit sich, mit der Natur, mit Gott. Kein Mephistowort könnte die Szene passender schließen und besser enden mit dem Teufelshohn über das Gottesstreben des albernen Menschen und seine ewige Fruchtlosigkeit.

Die ganze Szene ist zunächst ein humoristisch derber Einfall aus eigener Studentenerfahrung, aus reinem Spaß an der Sache geschrieben und ein wenig zu sehr reiner Studentenspaß geblieben. Die beiden Stellen über die Wissenschaften blitzen auffallend hervor. Aber im Zusammenhang ist es dennoch mehr. Der berühmte Arzt Zimmermann, der im September 1775 Goethes Gast in Frankfurt war, schrieb am 25. Januar 1776: „Sein Dr. Faust ist ein Werk für alle Menschen in Deutschland. Er hat mir einige Fragmente davon in Frankfurt vorgelesen, die mich bald entzückten und dann bald wieder halb tot lachen machten." Dies ist denn also eine Szene zum Lachen, und, wie aller Schmerz der Menschheit, so sollte in der Shakespearischen Welttragödie auch das derbe Lachen seine Stelle haben. Das sichere Gefühl des Künstlers verleugnet sich nicht. Auch dies gehört zu dem akademischen Luftkreise, in dem Faust zu Hause ist. Wir zeigen nach dem großen Mann, der sich in tiefer Übersättigung aus ihr fortsehnt, den ahnungslosen guten Jungen, der mit unendlicher Ehrfurcht den ersten Fuß in diese Welt setzt. Sie, die wir bisher im Lichte des höchsten Erkenntnisdranges gesehen, zeigen wir nun im Lichte des Mephistopheles. Was heißt das? Wir zeigen sie in der kümmerlichen Bedingtheit ihrer Allzumenschlichkeiten. So sieht sie Faust mit dem Schmerz dessen, der unendliches Leben in sich verwirklichen möchte, so Mephistopheles mit dem Behagen dessen, dem das allzumenschlich Bedingte gefällt, denn das Reich der Gemeinheit ist sein Reich, – jener mit dem Schwung zur Höhe, dieser am Staube festhaltend mit teuflischer Lust – jener am Allzumenschlichen leidend, weil sein Geist – ein bejahender Geist – ganz auf das Echte und Große gerichtet ist, dieser am Allzumenschlichen sich weidend,

weil sein Geist – ein verneinender Geist – in ihm die eigentliche, ja einzige Wirklichkeit sieht. Der Vernunft in Faust mit ihrem Zug ins Unbedingte steht hier nicht, wie in Wagner, der unschöpferische Verstand gegenüber, sondern der seiner selbst und seiner Bedingtheit ganz bewußte, – der in seiner Weise höchste Verstand, – jener Verstand, der im einzelnen immer recht behält. Denn das Erfassen des Bedingten in seinen Bedingungen ist die Aufgabe des Verstandes. So erblickt Mephisto alles in seinen Bedingungen, aber er erblickt auch über die Bedingungen hinaus nichts, – nicht aus Beschränktheit, sondern weil dies sein Element, sein Lebenswille ist. Damit wird er die wahre Gegengestalt zu Faust – beide in ihrer Art dämonisch, auch er gegriffen im Sinne jener Zeit in höchster idealistischer Bewußtheit über den Geist und seine Möglichkeiten, als Durchleuchtung des menschlichen Wesens und seiner Anlagen: dort die Vernunft, ihr Trieb ins Unendliche, ein hoher tragisch-pathetischer Schwung, hier der Verstand und das Bedingte, die Bedürftigkeit, Niedrigkeit und Gemeinheit des Menschlichen. Wie brennt es Faust in seiner Seele als eine persönliche Schmach, daß er seinen Schülern nicht die absolute Wahrheit zu geben vermag. Für Mephisto gibt es hier kein sittliches Verhältnis. Ihm ist der Student nur ein Gegenstand zum Spaß, – glücklich, wenn er ihn für immer verwirren, ihm womöglich sein Leben vergiften kann. Er denkt nur an den Augenblick und beginnt mit dem Äußerlichen, dem Physischen. Er kennt der heiligen Jugend gegenüber nicht einmal die Scham. Im Geistigen aber treibt ihn die wahre Lust am zugleich Anspruchsvollen und Sinnlosen, wobei er denn das bloß Formale, das Wortschallartige vergiftend übertreibt. Unter der Maske des Helfers der Menschheit weidet er sich am Allzumenschlichen. Alle Gedanken Fausts weisen in die Ferne, auf ein Ziel im Unendlichen und geben darum der Betrachtung unendlichen Stoff; Mephistos Gedanken als Gedanken des bloßen Verstandes, einmal ausgesprochen, erklären sich ganz. Jene sind der Entwurf eines großen Schaffens, diese Vernichtung; – die Vernichtung ist fertig im Augenblick. Dies momentan Wirksame gehört recht zum Charakter des Mephistopheles. Mephisto, der in der ganzen Faustüberlieferung bis auf Goethe farblos und individualitätslos geblieben ist, erfüllt sich so bereits in dieser Szene mit einem eigenen bedeutenden Gehalt des Lebens. Wenn er als äußerster Gegensatz zum Faust auch

die Faustgestalt selber erst recht ins Licht setzt, so mag darin der Grund zu finden sein, der diese anscheinend geringfügige Szene auf die erste folgen oder zum mindesten nach ihr einordnen ließ.

Auch die Szene Auerbachs Keller gibt ein Bild aus dem Universitätsleben. Zwischen dem höchsten Geistesflug im Faustmonolog und der tierischen Roheit der Saufkumpane steht die Schülerszene wie inmitten zwischen den beiden äußersten Grenzen der akademischen Welt, nach der Geisteshoheit des Meisters und der Ahnungslosigkeit des Fuchses folgt ein Stück aus der Bestialität des akademischen Lebens, die Sauf- und Zotenlust alter bemooster Häupter. So wird in den drei Szenen zusammen in der Darstellung die Allheit jenes akademischen Daseins angestrebt, genau so, wie derselbe Trieb zur Allheit oder Ganzheit die Wagnerszene auf den Faustmonolog folgen läßt. So zufällig also auch die Reihenfolge der im Urfaust zuerst angegriffenen Szenen scheint, so bilden sie doch künstlerisch eine Einheit; und wenn man im Sinne des Faustgedankens über die Auswahl des Dichters sich wundern kann, so begreift man doch das Walten eines dichterischen Bildungsgesetzes. Der Genius erstrebt überall die Ganzheit des Lebens. Bezeichnend ist es doch, daß er, der die Studentenjahre kaum überschritt, mit lauter Bildern aus dem Universitätsleben sein Werk begann. „Wie es angeborne Antipathieen gibt," heißt es im 12. Buche von Dichtung und Wahrheit, „so wie gewisse Menschen die Katzen nicht leiden können, andern dieses oder jenes in der Seele zuwider ist, so war Merck ein Todfeind aller akademischen Bürger, die nun freilich zu jener Zeit in Gießen sich in der tiefsten Roheit gefielen. Mir waren sie ganz recht: ich hätte sie wohl auch als Masken in eins meiner Fastnachtsspiele brauchen können, aber ihm verdarb ihr Anblick bei Tage und des Nachts ihr Gebrüll jede Art von gutem Humor." „Auerbachs Keller" fügt die Masken der akademischen Bürger in eine solche Fastnachtsspielszene ein. Wer weiß, ob sie nicht in gutmütiger Neckerei der Merckschen Abneigungen entstanden ist.

Auch diese Szene ist im Urfaust im Rohstoff stecken geblieben, obschon freilich alle gestaltenden Gedanken bereits gefunden sind. Nur die ersten acht Zeilen tragen die spätere Reim- und Versform, dann geht es in knappster Prosa weiter. Der shakespearisierende Gedanke herrscht auch hier: die Rüpelszenen sollen in Prosa gegeben sein. Die fastnachtspiel-

artige Knappheit wird dadurch um so auffallender und erscheint als eine wahre Kargheit des Ausdrucks. Wie das Höchste und Niedrigste im jungen Goethe zusammenhängt und bei ihm eine Welt bildet! Wir haben von ihm die tagebuchartigen, in jedem Sinne großen Briefe an Gustchen Stolberg, die er nie gesehn und aus der Ferne liebte. Da heißt es im Brief vom 14. bis 19. September 1775, dem stärksten Zeugnis über das Gewühl seines damaligen Daseins mit seinem Rasen zur Höhe und seinem Anklammern ans Irdische, – einem Zeugnis, das uns wie kein anderes in die Seele des Faustdichters blicken läßt –, da heißt es am 17. September, wie ihm an diesem Tage war wie der Ratte, die Gift gefressen und nun von der Unruhe höllischen Feuers umhergetrieben wird, – die ganze Gedankenfolge des Rattenliedes steht da. Hat er also nach seiner eigenen Angabe an diesem Tage eine Faustszene geschrieben, so scheint der Schluß zwingend, daß es „Auerbachs Keller" war. Denn undenkbar ist, daß er nach Jahren umgekehrt das schon vorhandene Lied in Prosa umgeschrieben hätte, und höchst unwahrscheinlich, zumal er von einer Szene spricht, daß nur das Lied zur schon fertigen Szene hinzugekommen wäre. Es spräche dann das Lied, das ein Hohn auf gepeinigte Liebe ist, als ein richtiges Lied des Galgenhumors von den Qualen der Lilizeit. So weisen auch die tollsten Stellen auf Goethes persönliches Leben und auf die Tiefen seines Daseins zurück. Bei der Schweizer Reise auf dem Züricher See schreibt er am 15. Juni 1775 ins Tagebuch: „Ohne Wein kann uns auf Erden nimmer wie dreihundert werden, Ohne Wein und ohne Weiber hol der Teufel unsre Leiber." Es ist also ein Vers wie der „Uns ist gar kannibalisch wohl Als wie fünfhundert Säuen" offenbar ein Kraftwort bei den Kneipereien derer um Goethe gewesen, ebenso wie das Wort „Und Freundschaft, Liebe, Brüderschaft, Trägt die sich nicht von selber vor" schon in den Straßburger Tagen den neuen Lebenssinn seines Kreises und die Abkehr vom Rednerischen zur Natur ausdrückte.

In vier kleinen Akten spielt die Szene sich vor uns deutlich gegliedert ab. Die derben und platten Gesellen sind zuerst allein mit sich, alle vier gehalten in demselben Motiv bestialischer Sauf- und Zotenlust, nur äußerst leicht gegeneinander individualisiert, wohl aber zu dreien gegen den vierten in dramatisch geschickter Verlebendigung bewegt durch die Schadenfreude, ohne welche eine solche rein sinnliche Wonne

nicht vollkommen ist. Das Rattenlied mit der Spitze gegen den in der Liebe betrogenen Siebel schließt den Akt. Das Auftreten von Faust und Mephistopheles eröffnet den zweiten, der wie der erste durch geschickte Erfindung belebt ist. Zuerst führt Mephisto. Er verschafft den neuen Gästen, da die vier sie äußerst plump zu foppen suchen, Achtung und Aufmerksamkeit, indem er die Tölpel abblitzt. Er steigert das bestialische Behagen und übertrumpft das Rattenlied durch sein Lied vom Floh des Königs, denn jenes ist nur humoristisch roh, das seine nicht ohne geistige Feinheit als eine Satire auf Fürstenlaune, Hofschranzen und Günstlingswesen. Jetzt mit dem dritten Akt tritt Faust hervor. Er ist es im Urfaust, der den Wein aus der Tischplatte zapft. Drei Faustgeschichten sind hier von Goethe in Auerbachs Keller zusammengebracht, von denen das Weinzapfen und der Faßritt auf alte (Erfurter) Überlieferungen zurückgehen, das Traubenschneiden erst spät von anderen Zauberern auf Faust übertragen ist. Im vierten Akt verschwinden Faust und Mephistopheles. Faust benebelt die Augen der Gesellen, die in den Nasen der andern herrliche Trauben sehn und sie schneiden wollen. Während der Bezauberung entfernen sich die beiden. Frosch, vielleicht auch in der Benebelung, sieht sie auf einem Fasse hinausreiten. Ernüchterung wie feuchtkalter Tag nach durchschwärmter Nacht und abergläubisches Grauen machen den Schluß. Die platten Burschen drücken sich weg wie Mitschuldige eines Verbrechens.
So dringt in Shakespeareweise die derbe Fastnachtslust in den „Faust" hinein und gibt dem roh sinnlichen Menschentum seinen Anteil an der Welttragödie. Eigenartig genug rundet es das Bild vom akademischen Dasein ab. Mephisto wird, ganz in seinem Wesen, von einer neuen Seite in seinem Behagen am niedrigst Menschlichen gezeigt. Der leitende Gedanke der Szene aber war offenbar, Faust auch einmal als Zaubergaukler zu zeigen. Sie ist daher sehr bedeutend für die Geschichte des Faustgedankens im Geiste Goethes. Hier blieb in seiner Jugenddichtung der Erdenrest von jenem Faustcharakter, der den Faust zur Lieblingsgestalt des Volkes machte und sich seltsam genug schon in der ältesten Überlieferung mit jenem andern Zuge titanischen Aufbegehrens und Wissenstriebes verband. Nichts von diesem Zaubergaukler konnte in der Goethischen Faustgestalt beibehalten werden. Es ist also ein letztes Nachwirken der alten Überlieferung, das später abgestreift wer-

den mußte. Die ganze Szene war dadurch, daß Mephisto allein in ihr zaubert, später in einen völlig andern Sinn hinüberzuführen. Man erkennt, wie naiv der junge Dichter in reiner Freude am lebendigen künstlerischen Bilde und in unbefangener Abhängigkeit von der Überlieferung gestaltet, – noch ohne volle Klarheit über den eigenen Faustgedanken, der dann später die Einheit aller Gesichte wird. Die Szene „Auerbachs Keller" besitzt damit ihre besondere Wichtigkeit in der Geschichte der Faustüberlieferung und ihrer Umbildung.

Die winzig kleine Szene, die folgt, eine Szene von vier Zeilen, ist die einzige, die sich nur im Urfaust findet; – sie wurde später durch die Hexenküche ersetzt.

„Landstraße.

(Ein Kreuz am Wege, rechts auf dem Hügel ein altes Schloß, in der Ferne ein Bauerhüttchen.)

Faust: Was gibts, Mephisto, hast du Eil?
Was schlägst vorm Kreuz die Augen nieder?

Mephisto: Ich weiß es wohl, es ist ein Vorurteil,
Allein genung, mir ists einmal zuwider."

Die Szene war längst bekannt. Als das Faustfragment im Jahre 1790 erschien, sagte Karl Philipp Moritz, der sie darin vermißte, sie aus dem Gedächtnis her. Er hatte sie von Goethe bei seiner Faustvorlesung in Rom gehört. Zudem aber ist sie das einzige Blättchen aus der allerersten Urhandschrift vom Urfaust, das erhalten ist. Schrift und Papier stimmen genau zur Handschrift des „Ewigen Juden". Goethe hat, als er jene Urhandschrift zerstörte, diesen kleinen Papierfetzen herausgelöst, aber nur darum, weil er die Rückseite zu weiteren Voraufzeichnungen für den „Faust" benutzt hat. Hier also, bei der Szene, die dann wegfiel, erblicken wir die Hand, die den Urfaust geschrieben.

Wie Goethe unter seinen Jugendgenossen der Wanderer hieß, ist es der Wanderer Faust, der hier auf seinem Ritt in das Abenteuer des Lebens vor uns vorüberjagt. Die Szene bildet den Übergang zur Weltfahrt Faustens. Da es Faust verwundert, wenn Mephisto vor dem Kreuz die Augen niederschlägt, hat man gemeint, er könne nicht der Teufel sein, und hierin einen Beweis dafür finden wollen, daß er im Urfaust ein Abgesandter des Erdgeists sei. Viel aus wenigem er-

schlossen! Köstlich ist das Genrebildchen des Teufels, der vor dem Heiland die Augen senkt. Sonst so losgebunden und frech, erliegt er doch im Augenblick einer Art ungewollter Anerkennung des Herrn, wie denn auch im vollendeten Faust Mephisto sogar zum Gesinde Gottes gehört und, so sauer er sich stellt, den göttlichen Gewalten dient. Mehr als dies Genrebildchen ist es nicht. Auch so wirft es ein hastiges Licht auf die tiefsten Grundgedanken des Gedichts, in dem der Mensch durch den Bund mit dem Teufel zu Gott geht. Schloß und Hütte versinnbildlichen die soziale Welt, von der auch die Faustgeschichte umspannt ist, im Sinne der Rousseauzeit. „Krieg den Palästen, Friede den Hütten", hieß es in den französischen Heeren der Revolution.
Der Urfaust enthält endlich nach der kleinen Übergangsszene die völlig ausgeführte Gretchentragödie. Hier und hier allein ist nicht ein Bruchstück, sondern ein Ganzes. Als ein einheitliches Gesamtwerk und zwar als das höchste Dichtwerk seiner Jugend ist sie aus Goethes Kopf hervorgegangen. Wir hören das Wort Goethes zu Merck vom 8. oder 11. Oktober 1775: „Ich bin leidlich. Hab an Faust viel geschrieben" und die Bemerkung Mercks zu Nicolai vom 19. Januar 1776 (er hatte Goethe im Juli 1775 zuletzt gesehn): „Sein Faust ist aber ein Werk, das mit der größten Treue der Natur abgesehn ist, und die Stella wie Clavigo sind aufrichtig nichts als Nebenstunden. Ich erstaune, so oft ich ein neu Stück zu Faust zu sehn bekomme, wie der Kerl zusehends wächst und Dinge macht, die ohne den großen Glauben an sich selbst und den damit verbundenen Mutwillen ohnmöglich wären." Liebesweh und -lust haben an der Gretchentragödie mitgearbeitet, – man vermutet, daß das Werk in der Lilizeit (Januar bis Ende Oktober 1775) entstanden sei. Da Faust das Ganze des Erdenlebens durchbrausen soll, muß er vor allem der Erde höchstes Glück und tiefstes Leid erleben, die Liebe. Als die Urkraft der Natur bestimmt sie jedem Menschen, bestimmt sie zumal dem Weibe sein Geschick. Das Schicksal des Menschseins, seine göttliche Seligkeit, seine tragische Gebundenheit, seine Unendlichkeit und Endlichkeit faßt sich in der Liebe kernhaft zusammen. Auch der Stil der Faustdichtung wächst hier wie von selber aus dem Gegenstande hervor. In 17 Szenen, bis auf eine kleine Lücke in der Valentinszene ganz fertig, ungleich den Auftritten vom Schüler und von Auerbachs Keller, gleich aber der großen

Anfangsszene ist auch diese Tragödie von jener unbedingten Notwendigkeit der Prägung, die nur die allergeringsten Änderungen später vertrug, – ein völlig in sich geschlossenes Trauerspiel. Abermals ist diese Szenenfolge, diese in sich fertige kleine Tragödie, wie alle Szenen bisher, durchgebildet in reiner Freude an ihrem eigenen künstlerischen Gehalt, ohne innere Beziehung zum Vorhergegangenen. Nur die kleine Wandererszene weist auf einen neuen Lebensabschnitt hin. Sie könnte für sich beginnen, und wir würden nichts vermissen, so wie sie auch am Ende völlig abgeschlossen ist. Am deutlichsten zeigt sie die völlige innere Geschlossenheit, die allen Bruchstücken des „Faust" eigen ist. Obwohl ein Bruchstück ist sie ein in sich Vollendetes, – das Lied von der Liebe Fausts. Lauter einzelne Bildchen von höchster Sauberkeit und Deutlichkeit reihen sich hintereinander, – im Anfang in einem stetigen Fortschritt, bei dem die folgende Szene allemal unmittelbar an die vorhergehende anschließt, später mit Überspringen der Zwischenglieder eilend von Hauptpunkt zu Hauptpunkt, durchweg aber mit Abstreifen alles Stofflichen schreitend von Erlebnis zu Erlebnis, – das Ganze zwischen fünf Gestalten verteilt und aufs höchste vereinfacht als die Selbstentfaltung der erschütterndsten Tragödie, jedes Bildchen ganz in Stimmung getaucht und so in das rein innere Erlebnis der Seele verwandelt, daß das Lied, der monologische Gefühlsausbruch, mehrfach der notwendige dichterische Ausdruck wird: die höchste Veredlung der Puppenspielweise. Denn auch das Puppenspiel flattert ja in einer solchen Folge der bunten Bildchen vorüber. Nicht umsonst entspringen diese Gesichte in der Zeit des „Götz von Berlichingen", der in einer reich wechselnden Bildfolge Shakespeare zu erneuern meint. Die später in das Gretchentrauerspiel eingeschobenen Stücke wirken wirklich nur als störende Unterbrechungen. Das Werk liegt im Urfaust in seiner Vollendung vor: es ist ohne Frage das Höchste der Goethischen Jugendkunst. Manche meinen, es sei das höchste Werk aller Dichtung.

Die innere Geschlossenheit und Vollkommenheit der Gestaltung, welche jede Szene zu einer Welt in sich selber macht und sie doch alle in die Reihe des folgerichtig notwendigen Geschehens hineinbannt, läßt die fünf Akte der Tragödie, obwohl sie nicht angegeben sind, bestimmt erkennen, so wie wiederum manche der einzelnen Szenen sich als ein kleines Drama in vier oder fünf Akten entfaltet. Der erste Akt ist der

Akt des ersten Annäherungsversuches. Er umfaßt die ersten drei Szenen. Die ungemeine puppenspielartige Knappheit des Ausdrucks bezeichnet sogleich die erste. Man würde von einem Äußersten der bewußten Komposition sprechen, wenn es nicht vielmehr die Sicherheit und Klarheit der inneren Anschauung wäre, die der Szene diese Selbstverständlichkeit der Gliederung gibt. Anbändeln und Abblitzen können nicht einfacher gegeben werden als in den weltberühmten vier Versen. So schnell, so natürlich, so gehaltreich wie möglich folgt die weitere Entwicklung; – in Fausts naivem Ausdruck des Entzückens an dem schönen Kinde gleitet der große Grübler in das Leben und seine ewige Lockung hinüber. Den Mephistopheles bestürmt er in rücksichtslosem Verlangen nach ihr, voll unverstellter und unverkümmerter Sinnlichkeit, da es noch an allen seelischen und geistigen Beziehungen, an jeder Innerlichkeit eines Verhältnisses zu dem Mädchen fehlt. Der sich mit dem Teufel auf die Welt eingelassen, betrachtet alles als seinen Besitz zu schrankenlosem Genuß. Aber Mephistopheles ist gar nicht in diesem Sinne eine übermenschliche und unbedingte Gewalt. Er vermag ihm die Unschuld nicht ohne weiteres zu schaffen: für die Dichtung ist es ein entscheidender Zug. Sie setzt also als ein rein menschliches Geschehen ein, unter keinen andern Gewalten sich entfaltend als den Gesetzlichkeiten der Seele. So ergibt sich reine und wahrhafte Poesie, wenn sie auch noch so sehr von teuflischen Lichtern umzuckt ist. Zugleich leitet der böse Geist in seiner unheimlichen Gewandtheit Faust auf den Weg hinüber, der ihn verderben soll. Echt menschlich drängt Faust, aufgehalten, um so heißer in ihre Nähe und verlangt nach irgend etwas, das mit ihr zusammenhängt. Wie Goethe an Gustchen von Stolberg am 3. August 1775 schrieb: „Unseliges Schicksal, das mir keinen Mittelzustand erlauben will. Entweder auf einen Punkt fassend, festklammernd oder schweifend gegen alle vier Winde," – so fassend, so festklammernd, so vom Augenblick ganz ausgefüllt sehen wir Faust. Ihr Zimmer zu betreten wird ihm versprochen, was er nun wieder nicht erwarten kann. „Sorg du mir für ein Geschenk für sie." Mephistopheles im Urfaust schloß:

„Er tut, als wär er ein Fürstensohn.
Hätt Luzifer so ein Dutzend Prinzen,
Die sollten ihm schon was vermünzen;
Am Ende kriegt' er eine Kommission."

Er freut sich an der Gabe Fausts, als wär er ein Sohn des Teufelsfürsten, das lockende und schlimme Gold wie im Teufelsauftrag unter die Menschen zu bringen. Es bleibt aber ein schwacher Abschluß der lebendigen Szene. Weit wirksamer richtet in der endgültigen Fassung am Ende Mephistopheles als der Herr der verborgenen Schätze sich auf. Nichts könnte deutlicher, nichts bestimmter sein als diese Einführungsszene, die Faust in das große menschliche Spiel der Liebe hinüberführt.

Die Szene „ein kleines reinliches Zimmer" bildet den Höhepunkt im ersten Akt der Gretchentragödie. Von Gretchens Monologen eingeschlossen, in Fausts Monolog gipfelnd, dazwischen zwei ganz kleine Szenen Faust-Mephistopheles ist sie in sich selbst ein geschlossenes Drama in fünf Akten, – ein Werk jener monologischen Gefühlspoesie, in der der junge Goethe die Tiefen der Seele zur Offenbarung bringt. Die Seelen beider, Fausts und Gretchens, offenbaren sich in neuen Gestalten einer starken Entwicklung. Sie sind am Ende der Szene andere geworden, als sie im Anfang waren; sie sind, obschon sie einander gar nicht gesehen haben, auch andere geworden in der Beziehung aufeinander.

Die Szene spricht, noch ehe das erste Wort gesagt wird, in glänzender Bildlichkeit. Gretchen bindet die Zöpfe auf, um sich für die Nachtruhe zu bereiten. Indem die Finger in der unbewußt gewordenen und unbewußt sicheren Bewegung beschäftigt sind, bleiben die Gedanken frei – richtige Kindergedanken, neugierig ausschauend nach dem Herrn, der sie auf der Straße angesprochen hat, Kindergedanken, die sie, ohne daß sie es ahnt, verraten. Das edle Antlitz schien ihr vornehm, ja, selbst die Keckheit, die sie als wohlerzogenes Kind beklagen muß, hat nicht vermocht, ihr ganz zu mißfallen.

Die kleine Szene Faust und Mephistopheles umfaßt drei Zeilen, von denen Mephisto zwei, Faust eine spricht – Zeilen, geladen mit Entwicklung. Mephisto zerrt den halb Widerstrebenden hinein – in das erste Abenteuer, durch das er ihn zu verderben hofft –; als Teufelsgedanke ist es angesetzt. Faust, zum ersten Male mit einem Fuß in der Welt des Mädchens, fühlt sofort bis ins Innerste, wie er vor einer einzigen, nie als möglich geahnten Erfahrung steht. Es ist der Geist in seinem Ernst, der im Einmaligen und Neuen die Tiefe seiner Einzig-

keitsbedeutung fühlt. Für Mephistopheles aber gibt es nichts Einziges, nichts, das ernst oder gar heilig genommen werden müßte, sondern nur die Allgemeinheiten der gleichgültig sich aufhäufenden Erfahrung. Er legt den neuen Fall Mädchen zu den Millionen, die er schon beobachtet oder bemerkt hat, in sein Herbarium der getrockneten Mädchenpflanzen hinein, doch nicht ohne eine Art Anerkennung für das saubere Kind. Der Verstand, der sich bewußt im Bedingten beschränkt, tritt in den Gegensatz zur Faustvernunft, die die unbedingten Bedeutungen sucht. Dies sagen die drei Zeilen.

So ist nun Faust mit dem Neuen allein. Das ungeahnte Erlebnis wogt als Lied in seiner Seele empor, da es ja das Erlebnis der Liebe ist. Sein Liedmonolog gliedert sich selber wie ein kleines eigenes Stück in vier Akte voll stärkster Handlung. Sie sind sogar durch Bühnenweisungen gegeneinander abgehoben und getrennt. Im Beginn des zweiten wirft Faust sich in den Urväterstuhl, vor dem dritten hebt er den Vorhang des Bettes, vor dem vierten steht er in heftiger Erregung auf. Das erste in dieser Welt ist für Faust das Gefühl des holden Dämmerscheins, in dem die Liebe zu dämmern beginnt, – und ist sogleich die süße Pein. Was Faust in dem Dämmern fühlt, ist die Stille dieser engen Welt, die doch ein Unendliches bedeutet, dieser Armut und Eingeschränktheit, die eine Seligkeit ist. Mit dem Berühren des Urväterstuhles lösen sich die Geister der Vergangenheit, die um diese Wände weben. Diese Welt vertieft sich in dem Bilde der Familie und ihres einfachen Glücks. Das geliebte Mädchen wird zum Kinde, wie es in dem ewigen Spiel des Alters und der Jugend dem welken Ahnherrn mit vollen Kinderwangen für die Weihnachtsgaben dankt. So fühlt Faust den Geist des Mädchens, das ihm bis da nur ein Körper war, einen Herrschergeist, der in diesem stillen Königreich waltet und Ordnung schafft, – eine Ordnung, die von der Fülle der Seele zeugt. Es ist der holde Reiz der Mütterlichkeit, der sich in der Jungfräulichkeit der kindhaften Geliebten offenbart. Wie Gott im All waltet sie in ihrer Hütte. Und hier! Auch in der größten Poesie sind Stellen wie diese selten. Indem der Grübler den Vorhang des Bettes hebt, in dem sie zu ruhen pflegt, erwacht mit dem Gedanken an die Entkleidete nicht die Lüsternheit, in der er doch kam, sondern alle Lüsternheit versinkt in Reinheit, vielmehr in Andacht. Anbetung wird die Stimmung seiner Seele –

Anbetung, im Geiste der Werthergefühle, der Natur, die hier ihr Wunderwerk des engelhaften Götterbildes schuf. Da springt er auf in einer Erschütterung, die sich als Zorn gegen ihn selber kehrt, angewidert von den eigenen ruchlosen Gedanken, mit denen er kam, staunend über die schnelle Wandlung des Gefühls, das in der Luft ihres Zimmers wie mit einem Hauch verändert ward, bestürzt über das unbekannte Leben, das ihn vor dem Kinde schüchtern macht. Der Selbstbewußte, der im Geist allen überlegen ist, wird schüchtern vor dem Mädchen seiner Liebe – schüchtern vor der, die ihn in den Strom des unsterblichen Lebens einreihen soll und darum dem Manne, je echter und tiefer er ist, immer etwas Göttliches bleibt, etwas wie die ewige Gottesmutter, vor der seine vermeintliche Größe klein wird und in Demut vergeht. Die Entscheidung dieses vierten Aktes ist in drei Vierzeiler strophenhaft gebunden; – es redet die nach den großen Wallungen des Gemüts neu gefaßte Seele.

So taucht in dem zu frechem Weltgenuß entschlossenen und mit dem Teufel verbundenen Manne bei der ersten Berührung mit dem Leben der reine Faustgeist hervor, – der Titane mit seinem Sehnsuchtszug zur Idylle, so wie der viel unbedeutendere Werther in dem großen Unendlichkeitswogen seines Herzens die Idylle sucht und liebt, wie später, gleich dämonisch, Kleist aus der Unendlichkeit von Paris in die Schweizer Idylle strebt. Was ihm aber geschieht, ist nun wirklich ein Wunder. Er findet das, woran er verzweifelte. Das Unendliche, das er leben, das er mit seinem Verstande umgreifen wollte, hatte sich ihm entzogen und verschlossen. Hier aber schenkt es sich ihm in seinem Gefühl. Der große Forscher, der in seinem Erkennen von der Unendlichkeit des Alls und der Erde besiegt ward und verzweifelte, entdeckt die Unendlichkeit des Herzens. Aus der ersten Versuchung geht die dem Teufel unerreichbare Hoheit seiner Seele hervor.

Gegen das ungeahnte Erlebnis tritt mit den beiden kleinen Schlußszenen schroff und bestimmt die doppelte Gegensätzlichkeit des Mephistopheles und Gretchens, – Mephistopheles ohne Ahnung um den Wandel in Faust, mit dem Kästchen der Verführung, Fausts Schwanken besiegend mit der Überlegenheit, die dort nur Torheit erblickt, wo ein Edles in der Seele zu reden beginnt: die Torheit des Sparens, wo das süßeste Ziel lockt und naht, die Torheit eines Ernstes, wie vor den hohen

metaphysischen Problemen, wo ein kleines Mädchen verführt werden soll. Mit ihm verbündet kämpft der Mannestrieb, der in solchem Augenblick schwer zu hemmen ist, – denn so will es von Ewigkeit die Natur. Alles in der Gehetztheit, die die Rückkehr des Kindes unmittelbar erwartet. Denn die ganze Szene mit dem Reichtum ihrer seelischen Entwicklung füllt die wenigen Minuten zwischen Gretchens Verlassen des Raums und ihrer Wiederkehr für den Schlaf der Nacht.

Wie Faust hier die festhaltende Kralle des Teufels erfährt, so fühlt Gretchen – der zweite Gegensatz – das Unheimliche des finsteren Gesellen in der Luft: Schwüle drang ein, da doch der Sommerabend nicht warm war. Was für eine Psychologin sie ist! In musterhafter Deutlichkeit beschreibt sie den unerklärlichen Zustand der unvermittelten Angst. „Es wird mir so! ich weiß nicht wie." Damit wissen wir genau, wie ihr wird. Noch ganz ein Kind verlangt sie nach der Mutter und sucht vergeblich die törichte Furcht abzuschütteln, die so voll von Weisheit ist. Die ungewollte, natürliche Bildlichkeit wieder, wie sie das Gewand abstreift und rein und unbewußt die Ruhe sucht. Abermals wird in freiem Spiele der Grund ihrer Seele wach. Ihr Lied vom König von Thule sagt, was ihr Bewußtsein noch gar nicht zu sagen vermöchte, da es noch gar nichts ahnt. Es ist ein Lied von ewiger Treue und Liebe, ein Lied aus seltsam großer Märchenwelt, in die die Liebe den Alltag verklärt.

Jetzt entdeckt sie das Kästchen ganz als ein Kind, kindlich neugierig und hemmungslos, kindlich entzückt und gefangen, kindlich eitel. Ein Stückchen kindlicher Philosophie redet – von der Macht des Goldes. Sie ahnt es nicht, wie sie das Elend des gesellschaftlichen Lebens enthüllt, das als ein Kampf ums Gold Verführung und Jammer wirkt. Im kindlichen Gemüte ergreift sie, naturhaft weise, was freilich auch der Verstand der Verständigen sieht. Es ist das Kind aus dem Volke, bewegt von den naivsten Antrieben, die sich nicht beobachten und die sich nicht beobachtet wissen, das unberührte weibliche Leben – von unsäglicher, rührender, unbewußter Anmut.

Der erste Akt der Gretchentragödie schließt mit der nächsten, der dritten Szene. Die Geschichte des ersten Annäherungsversuches geht zu Ende, – er ist mißlungen. Es ist eine Mephistophelesszene. Der Teufel in Wut über den verlorenen Schmuck, den Gretchens Mutter dem

Pfaffen ausgeliefert hat! In glänzender Bildlichkeit lösen die sämtlichen Gestalten sich heraus! Wir atmen die Luft dieses Frauenlebens: gut kirchengläubige, von ihrem Pfarrer abhängige Gemüter. Wir sehen Faust in seiner Liebe und Unbekümmertheit um die äußeren Güter des Lebens, die er mit vollen Händen wegwirft. „Wer liebt, verschwendet." Mephistopheles aber, bisher mit den leichtesten Strichen umrissen, gibt sich zum ersten Male in einem vollen Erguß – zunächst des Ärgers über alles, was mit christlicher Kirche zusammenhängt, in seiner Sprache über alles Pfäffische, – ebensosehr aber des Ärgers, den der praktische, auf bestimmte Zwecke gerichtete Mann, der nichts umsonst tun will, über das vertane Gut, den mißlungenen Streich fühlt. Beides steigert sich in genialer Weise. Er besitzt das grenzenlose Talent der Parodie für alle menschlichen Beweggründe, die Schärfe der Erfassung von seiten der Lächerlichkeit, wo denn alle dumpfe Güte nur Dummheit ist. Sein Verstand greift überall das allzumenschlich Bedingte. Der Gegensatz gegen das vorgeblich Heilige treibt diese Bedingtheit um so schärfer und unerbittlicher heraus. Dies Talent, vom Ärger beflügelt, geht hier geradezu ins Große und bringt etwas wie eine Lebensanschauung, wie einen weltgeschichtlichen Durchblick aus sich hervor, wenn er das maulende Gretchen, die frömmelnde Mutter, den salbadernden Pfaffen malt und diesen in aller Unschuld die Gefräßigkeit der Kirche wie einen Anspruch der Heiligkeit rühmen läßt. Gretchens Unruhe schließt als der weiterlockende, der stachelnde Reiz. Faust verlangt – und wird sehr ungeduldig in seiner Forderung – einfach einen neuen Schmuck. Wie die Liebe, die große Urtorheit, so sinnlos mit der Welt als einem leeren Tand schaltet, bleibt des Mephistopheles' letztes Wort. In dieser Szene ist der leidenschaftliche Faust einmal der Ruhige, – äußere Verluste vermögen nichts über sein Gefühl. Mephistopheles aber rast in Erregung, der ein Ton der Ironie gegen sich selber vielleicht nicht fehlt. Eben der äußere Verlust bedingt das. Ihm eignet der Charakter der am Äußeren haftenden Kleinlichkeit in seinem an die Dinge gebundenen Verstande. Es ist – was ein Widerspruch in sich selber ist oder scheint – der Teufel, dem etwas vereitelt ist, – in letzter Bedeutung der tiefste Sinn des dichterischen Gedankens; denn der Teufel ist ja in Gottes Welt das ewig eitle Bestreben. Dem unheimlich Klugen, der sich auf nichts Zweifelhaftes ein-

läßt, dürfte das nicht begegnen. Daher sein Ärger an all der Dummheit, indem ihm nämlich jede Regung des selbstlos Edlen, alles Ideale als eine Dummheit erscheint. Es ist der Teufel in seiner Überlegenheit des Verstandes und in seiner Gefahr für uns, die Vernichtung jeder nach oben ziehenden Kraft, – Vernichtung vor dem Verstande, die herzlose, kalte Zweckmäßigkeit; aber zugleich auch der Teufel in seiner Gebundenheit, – die Gegenkraft gegen das Göttliche, die in all ihrer ruchlosen Klugheit blind und ohnmächtig bleibt. So steckt der Gesamtgedanke des Faustgedichts in jeder Szene, – zugleich auch sein urdramatisches Leben. Alles setzt sich in seelische Erfahrungen um, und in diesen Erfahrungen offenbart sich die Menschenseele selber als der ewige Streit zwischen Gott und dem Bösen.

Der zweite Akt der Gretchentragödie ist der Akt der erklärten Liebe. Zwei vorbereitende Szenen führen ihn zu seiner Höhe in dem ersten Stelldichein von Faust und Gretchen empor. In der ersten wird Gretchen, in der zweiten Faust von Mephistopheles für die Zusammenkunft gewonnen, – die Szenen laufen also genau parallel. Eine ganz kleine Schlußszene gibt Gipfel und Ende, Einklang und Zwiespalt des erreichten Ziels. Die Führung der Handlung könnte nicht einfacher und zusammenhängender sein. In diesem Akt beginnt die eigentliche Liebesintrige. Die Intrigantin tritt vermittelnd ins Spiel in der glänzenden Erfindung der Frau Marthe – „ein Weib wie auserlesen zum Kuppler- und Zigeunerwesen" – und erleuchtet die Stelle, an der wir stehn, indem sie einen neuen Zusammenhang schafft. Sie steht zu Gretchen wie Mephistopheles zu Faust, eine Figur des Gegensatzes zu ihr wie zu Mephistopheles selber. Dies Hin- und Widerspiel der Lichter bannt in die Geschichte der wenigen Menschen die ganze Unendlichkeit des Lebens. Wie Gretchen rein und ahnungslos in die Faustgeschichte tritt, verkörpert Frau Marthe all die bösen Hintergedanken, die dabei im Spiele sind. Genau so läßt Faust sich auf das Wagnis mit der Welt ein aus reinem Drange männlich wagemutiger Natur. Mephistopheles aber vertritt dabei die ganze Reihe von Hintergedanken auf dem Standpunkt der alltäglichen Erfahrung. Bei allem Höchsten menschlichen Bestrebens blickt irgendwo die Gemeinheit heraus. Das Höchste heißt Faust und Gretchen, die Gemeinheit heißt Marthe und Mephistopheles. Neben der unschuldigen Hingabe der Liebe steht die niedrige

Sinnlichkeit und – schlimmer als sie selber – der Gedanke, sie zu nutzen zu eigenem geilen und satten Behagen und Gewinn, neben dem völligen Vergessen seiner selbst das zynische Denken nur an sich selber, ohne jede Rücksicht der Scham und Sitte: die weibliche Natur in ihrer Niedrigkeit: – Frau Marthe ist das richtige Weib aus den Fastnachtsspielen. Genau so steht neben dem stolzen Flug zur eigenen genialen Lebenskunst das geflissentliche Kriechen am Staube, das Herabziehn in den Staub, nämlich das Kleben an der Durchschnittserfahrung, der mit der Erfahrung und ihren Bedingtheiten allein rechnende Verstand, der scharfe Blick für die Selbsttäuschungen der in sich verliebten Seele, auch wo sie das Höchste zu suchen meint und zu suchen ernstlich gesonnen ist, das Hervorheben nicht nur, sondern auch Heraustreiben der in allem Schwung großer Gefühle doch verborgen mitschwirrenden niedrigen Triebe. So bleiben wir in allem Glück und Ernst der Eigenheit doch immer gebunden in das allgemeine Menschenlos und dem Leibe mit seinen Begierden verhaftet. Die kalt verständige, Leben zersetzende Mannesnatur mit all ihrem Bösen richtet sich in Mephistopheles auf. Teufel und Engel zusammen bilden den Menschen, – ja sie sind eins in ihm. Dies wahre Doppelgesicht des Lebens erblicken wir männlich ausgesprochen in Mephistopheles neben Faust, weiblich ausgesprochen in Marthe neben Gretchen; – in innerlichster Notwendigkeit gehören die Paare zusammen. Es waltet kein Zufall, sondern die tiefste Wahrheit der Natur, wenn Faust Gretchen liebt. Sie ist in ihrer traulichen Enge so ganz ursprüngliches Leben, wie Faust es in seiner Weite sein will. Der zu höchster Bewußtheit entwickelte Mensch, der Natur sein will, liebt den unberührt uranfänglichen Menschen, der es ist. Ihn ergreift die Seligkeit der Erfüllung, die alle seine hoffnungslosen Spannungen löst als der Rausch großen unendlichen Gefühls. Dagegen – mit derselben Notwendigkeit – wenn im gleichen Verhältnis jeder der beiden Liebenden nur an sich und sein Vergnügen denkt, so ist damit gegeben: dies ist nicht die Einigkeit der hinnehmenden Liebe, sondern gegenseitiger Betrug, bei dem der Klügere den minder Klugen an der Nase führt. Martha hat die ganze Dummpfiffigkeit der Naturen, die nicht nur gemein sind, sondern auch das Gemeine als das einzig Mögliche ansehn, so daß sie sich selbst nicht nur nicht überblicken, sondern, ohne es zu wissen, fortwährend verraten. Dagegen weiß Mephistopheles genau,

wer er ist, und übersieht die Frau aus seiner unendlichen Weite der Verstandeserfahrung. Er ist er selbst mit einer Bewußtheit, die den Mann der Bedingtheiten absolut macht und das Ganze einer Lebensanschauung in sich darstellen läßt. Daher ergibt sich von seiner Seite das ergötzliche Aufziehn des Weibes, das ihn einzufangen gedenkt. Menschenleben ist in seinen letzten bewegenden Kräften mit ebensoviel Wahrheit wie Einfachheit gegriffen; – die lustigste Parodie begleitet die große Tragödie der wahren Leidenschaft und gestaltet erst den künstlerischen Gedanken, in dem sich die letzte Wahrheit und Tiefe vom ewigen Leben des Herzens aufdeckt.

Der Fortgang der Liebesgeschichte bringt uns sofort in eine stickige Luft der Gemeinheit. Treuherzig schlüpft Gretchen herein im Entzücken über den neuen Schmuck, mit jener Arglosigkeit in der Wahl der Vertrauten, die die völlige Unschuld bezeichnet. Sofort umschlingt sie der Spinnenfaden der Verlockung, wenn Marthe sie an ihrer Eitelkeit zur Lüge vor der Mutter verführt. Dann entwickelt sich die Szene als der lustige Krieg zwischen Mephistopheles und Marthe. Mephistopheles tritt hervor als der Meister, der wie keiner Weiberseelen nach seinen Zwecken zu leiten versteht. Seine Meisterschaft ist die des Dichters. Denn während die Aufgabe der Szene in der Handlung allein diese ist, das Stelldichein herbeizuführen, wird dieses Ziel am Ende nur ein zufälliges Nebenergebnis, reif vom Baume fallend und in wenigen Worten abgetan. Sogar, daß es sich allein um Gretchen handelt, tritt kaum hervor. Den breiten Vordergrund füllt Mephistopheles, wie er die Klinge des Redekampfes mit Frau Marthe kreuzt. Dabei aber ist sein Sinn ganz bei dem armen Kinde, das er durch scheinbar absichtslose Nebenbemerkungen in seinen Plan hinüberzieht. Erst fängt er sie durch plumpe Schmeichelei über ihre Vornehmheit. Dann stellt er sie zum ersten Male im Leben Auge in Auge mit der Lockung der Sinnlichkeit zu einem Mann oder einem Galan. Endlich, ganz beiläufig, fordert er sie zum Geleit bei dem Stelldichein mit Frau Marthe. Und alles durch die Lüge über den Tod des Herrn Schwerdlein! Er erreicht sein Ziel, indem er es überhaupt nicht zu verfolgen scheint; er fesselt Gretchen, indem er sie anscheinend gar nicht beachtet. Scheinbar hat er es nur mit Frau Marthe zu tun. Hier bereitet er sich bei dem lästigen Kuppler- und Botendienste seinen höchst persönlichen teuflischen Spaß. So wird

der künstlerisch gestaltende Gedanke der Szene das Aufziehn der Frau, die er wie eine Marionette am Drahtfaden tanzen läßt. Er kennt die Kräfte, die sie bewegen, die ewigen Kräfte der Weibsgemeinheit und Weibsverlogenheit: die unwahre Empfindelei, die lüsterne Genußsucht, die hinterlistige Bosheit. Daran läßt er sie zappeln, indem er sie in die gespielte Trauer um den verstorbenen Gatten taucht, die lüsterne Erwartung nach der Hinterlassenschaft weckt, statt dessen die Forderung der dreihundert Messen bringt, ihre Bosheit wie Gretchens reines Mitgefühl aufdeckt und so abwechselnd das Weib in Wut und Ärger oder in lüsterner Wonne planschen läßt, bis er zur Krönung des Ganzen ihr die Aussicht einer neuen Ehe gibt, um schleunigst abzubrechen. Auf das allerkürzeste geschieht, was der Szene ihre Bedeutung für den Fortgang der äußeren Handlung gibt, daß er sie mit Gretchen zum Stelldichein lockt, indem er das, wie er weiß, falsche Zeugnis über den Tod des Gatten verspricht. Wir sind in einem Luftkreis der Lüge. So steht Gretchen bei diesem ersten leisen Schritt der weiteren Entwicklung zwischen weiblicher unmerklicher Gemeinheit und männlicher absichtlicher Verschmitztheit in ihrer ganzen reinen kindlichen Ahnungslosigkeit.

Genau entsprechend fängt die andere Vorbereitungsszene Faust für das Stelldichein, mit genau dem gleichen Hineinlocken in die Lüge, nur daß es sich hier um den höchst bewußten Geist und großen Diener der Wahrheit handelt. Er soll ein Zeugnis ablegen, von dem er weiß, daß es falsch ist. Mephistopheles kennt auch bei ihm die schwachen Seiten seiner Menschlichkeit. Das Gebrechliche und Zwiespältige aller menschlichen Dinge bietet immer wieder die Ansatzpunkte für den Teufel. Er greift zuerst den Lehrer und Forscher, dann den Liebenden an. Da dem Menschen die absolute Wahrheit versagt ist, ist er freilich gezwungen, Unfertiges zu lehren, am meisten in der Wissenschaft der Wissenschaften, der Metaphysik, deren Teilwissenschaften – Theologie, Kosmologie, Psychologie – Mephisto umständlich aufzählt, eine Dichterstelle, die zum Beweise wird, wie sich diese bösen fremden Namen in gutem Deutsch sagen lassen. Er braucht das Lehren des Unfertigen nur mit der bewußten Lüge gleichzusetzen und behält vor dem Verstande recht. Schlimmer als mit dem Menschenkopfe steht es mit dem Menschenherzen. Ganz gewiß wird es in der Liebe von der Ewigkeit berührt – ja,

es wird selber ein Teil der Ewigkeit. Aber ebenso gewiß bleibt auch das Ewige beim Menschen in die Zeitlichkeit hineingespannt. Der Mensch bleibt Zeit, und das Ewige verrauscht und verklingt in der Zeit. Vor dem Verstande sind alle die hohen Worte des wahren Gefühls nur Lüge. Menschenleben des Geistes und Herzens wäre danach in seinem Wesen Lüge bis in die Sprache des unendlich erregten Gefühls hinein, da alle Unendlichkeit am Menschen immer ein Scheinbares bleibt. Wieder steht der endlich bedingte Verstand gegen die Unendlichkeit der Vernunft und des Herzens: wir bewegen uns immer in der Tragödie vom ewigen Zwiespalt im Menschsein. Der Ursprung aller Sophistik deckt sich auf, denn Sophistik setzt die Zufälligkeit des Bedingten und Endlichen als das unbedingte Wesen. Sie sieht am Sein, das göttliche Unendlichkeit der Vernunft ist, nur die endliche Bedingtheit des Verstandes. Nur daß Eros als ein Dämon im Suchen seines Ziels der eigenen Sophistik verfällt und an dieser Stelle das Göttliche im Menschen ohnmächtig gegen das Teuflische ist. Faust erliegt. „Du hast recht, vorzüglich weil ich muß." Es ist das Müssen der Natur, die im Liebestriebe den Geist zwingt. Mephistopheles beweist freilich nur, wie fremd ihm das wahre menschliche Leben in der Tiefe seines Strebens und in der Gewalt seiner Gefühle ist, in dem Ernst seiner Vernunft und in den Bedrängnissen und Seligkeiten seines Herzens. Aber er beweist zugleich die unwiderstehliche Geschicklichkeit seiner Überredungskunst, das Wissen um jede Schwäche des Menschen, um so unheimlicher, da die Schwäche nur die Endlichkeit seiner Stärke und Größe ist. Man erkennt die tiefe Weisheit des Wortes von dem Teufel als dem Lügner von Anbeginn. Das teuflische Wort vom Leben lautet: Im Anfang war die Lüge. Das Gotteswort spricht: Im Anfang war die Wahrheit. Das Ganze des Faustgedankens liegt auch in dieser Szene.

Wir stehn auf der Höhe des Akts in der ersten Gartenszene. Kunstloser kann kein Bühnenauftritt geführt werden: die Paare schreiten einfach dreimal an uns vorüber. Aber in dieser Kunstlosigkeit entwickelt sich der Vorgang als ein Höchstes der Kunst mit drei deutlich gegeneinander abgesetzten Akten, als ein kleines Drama in sich selber. Jeden der Akte füllt eine der Unterredungen zwischen den zwei Paaren. Faust ist es, der eine Entwicklung erlebt. Gretchen führt das Gespräch, sie beginnt und redet, während sein großer Verstand in der Erfahrung von etwas völlig

Neuem, nie Geahntem schweigt. So ist es in den beiden ersten Akten. Ihr holdes Geschwätz schwillt an und gewinnt an unbefangener Sicherheit. Ihre Anspruchslosigkeit steht voran, im Geistigen – was kann ihr armes Gespräch dem Weisen, Erfahrenen bedeuten – und im Körperlichen – sie ahnt ihre Schönheit nicht – wie kann er die rauhe Hand nur küssen! So deutet sich das Bild des arbeitsamen häuslichen Mädchens an, zugleich das Bild des noch ganz an die Mutter gebundenen Kindes, deren Zucht sie fühlt mit fast banger Scheu – unbefangene Unmittelbarkeit und Wohlgezogenheit. Die Offenbarung für ihn aber ist dies Wesen, diese rührend anmutige Ursprünglichkeit, die mehr unterhält als alle Weisheit dieser Welt, weil sie die Ganzheit der Natur ist – die Welt aber und ihre Weisheit ist die Zersprungenheit der ursprünglichen Einheit. Wortkarg, ganz versunken läßt er sie auf sich wirken, – er ist der Empfangende. Harmlos und ohne Gedanken über das Jetzt hinaus gibt sie sich, während Marthe hartnäckig ihren Zweck verfolgt. Mephistopheles foppt sie mit frechen Gemeinplätzen aus der Überlegenheit des Verstandes, da Fausts sonst so beredter und bewegter Verstand unter der Erfahrung des völlig Neuen schweigt.

Wir sind im zweiten Akte. Wieder beginnt Gretchen – sie sind noch in demselben Gespräch: – sie kann nicht denken, daß er sie den verständigeren Freunden vorzieht. Immer ist es die geistige Höhe des Mannes, die sie in ihrer Demut beschäftigt. Nun löst sich seine Zunge. Mit einem Wort enthüllt er seine Welt.

O Beste! Glaube, daß, was man verständig nennt,
Mehr Kurzsinn, Eigensinn und Eitelkeit ist. [so im Urfaust].
Gretchen: Wie?

Es ist die Stelle, die Iwan Turgenjew seinen schriftstellernden Freunden vorzulesen pflegte, um ihnen zu zeigen, wie sie dichten müßten. „Sie sagt ein Wort, und ich kenne ihre ganze Seele." Voller Ehrfurcht hat sie zur Welt der großen Gelehrten, zur Welt der Bildung emporgesehn. Wie herrlich muß das Leben unter all den hohen Gedanken sein. Aber Faust hat es aus dieser Welt herausgetrieben! Er kennt jene Verständigkeit, die mit ihren unzulänglichen Begriffen nichts mehr ahnt von der Weite und der Tiefe der Fraglichkeiten im All des Geistes: Kurzsinn –, die rechthaberisch den dürftigen erworbenen Wissenshaufen wie das letzte Wort der Weisheit verteidigt: Eigensinn – und sich darin so

unendlich klug und den Unwissenden überlegen vorkommt: Eitelkeit; jene Verständigkeit der völlig unschöpferischen Gebildetheit, die der eigentliche Hohn und Frevel im Reich des Geistes ist und den schaffenden Geistern den Verkehr mit ihren Trägern zum Ekel macht. Sein Satz ist vollgepreßt mit urfaustischer schmerzlicher Erfahrung, – der Magus spricht zum ersten Male zu Gretchen. Aber ratlos und ohne jedes Verständnis steht sie vor einer solchen Enthüllung. Ihr „Wie" offenbart die Tiefe ihrer reinen Kindlichkeit. Was weiß sie von jenen, die überall meinen mitreden zu müssen, die auf sich stolz sind um ihrer Bildung willen, die auf die Ungebildeten naserümpfend herabsehn, die um so steifer auf ihre Meinung halten, je mehr sie damit nur selbst gelten wollen, je weniger es ihnen um die Wahrheit zu tun ist. Solche Bildung, als gegen Fortschritte sich sperrend und Cliquen bildend, schändet den Geist und ist für den Menschen, der Wahrheit lebt, die eigentliche Gefahr wie der eigentliche Gram. Faust redet aus dem Tiefsten seiner Seele. Nun ist er in seinem Strom, zu einer langen Rede holt er aus, bereit, ins Fernste zu gehn, – ihr Gespräch wird ihm zu einer Erfahrung auf seine Art, zum Anlaß von Gedanken: ein Schneegestöber der bedeutungsschweren Worte folgt – Einfalt, Unschuld, Demut, Niedrigkeit, höchste Gaben der liebausteilenden Natur, – ein Bekenntnis zugleich seiner innerlichsten Stellung zu den Menschen, ganz im Sinne des eigenen Worts, eines Worts aus der Rousseauwelt, das Goethe einmal über die Arbeitenden auf dem Felde schrieb: „Diese Niedrigsten unter den Menschen sind vielleicht die Höchsten vor Gott." Das rauscht an ihrer kleinen Seele vorüber. Unmittelbar biegt sie in den Augenblick und zum anschaulich Einzelnen zurück, so daß abermals ihr liebliches Bild vorherrscht, ihre kleine Welt und Tätigkeit, ihr hausmütterliches Bemühn, ihr Herz voll Liebe, das in ihre Räume, unter Genauigkeit und Enge der Mutter, die Unendlichkeit des Herzens bringt. So ist sie dem gestorbenen Schwesterchen die Mutter gewesen. Mutter zu sein ist ihr wahrer Beruf, selbstlose Reinheit, Gesundheit und Liebe ihr ganzes Wesen: zwischen Faust und ihr wächst und schwillt das Leben. Mephistopheles und Marthe aber drehn sich immer auf demselben Fleck. Das gleiche Spiel wiederholt sich ohne Abwechslung und Ende, gerade so wie zuvor dieselben Allgemeinheiten, lüsternes Werben von ihrer Seite, foppendes Wehren von der seinen, das doch immer den Köder vor ihren

Lippen hält. Die einleitenden Zeilen kamen erst bei Vollendung des ersten Faustteils hinzu:

Marthe: Die armen Weiber sind doch übel dran,
Ein Hagestolz ist schwerlich zu bekehren.
Mephistopheles: Es käme nur auf Euresgleichen an,
Mich eines Bessern zu belehren.

Das Thema wird einmal in seiner Nacktheit ausgesprochen, da ja schamlose Unverhülltheit und Unumwundenheit der Charakter dieser Gespräche ist.

Nun aber, da Faust und Gretchen wiederkommen, spricht Faust und führt die Rede. Sie sind bei dem Gegenstand, der Liebenden der teuerste ist, bei ihrer Liebe und deren erstem Beginn, wo sie sich dann gern in der Überzeugung begegnen, daß sie mit dem ersten Sehn sich geliebt. Wieder gipfelt dieser dritte Akt sich in drei Stufen, kunstlos-kunstvoll, in sich selbst empor. Sie bekennt ihm die gleich anfängliche unbewußte Gunst, die seine Frechheit ihm zum Vorteil sprechen ließ. Nicht sich, sondern dem Wahrspruch der Blume glaubt sie, daß er sie liebt,– Kind des Volkes in der Naturnähe des überlieferten Angestammten aus den Urzeiten der Väter. Tief aufschaudernd empfängt sie das Geständnis seiner Liebe: ein rechtes Faustbekenntnis der schweren Worte, in dem das Unaussprechliche, das Ewige seine Stelle hat, und in dem doch, Grübler der er ist, schon im Augenblick der ersten Seligkeit das leise Grauen vor dem Ende nicht fehlt. Wieder gleitet das unvernommen ab von ihrem Glück, – sie entschlüpft ihm in kindhafter Neckerei. Sie kennen keine Zeit mehr. Aber die andern zwei, teils gelangweilt, teils verstimmt, bemerken das Sinken des Abends. Marthe fürchtet das Gerede – echte Spießbürgerseele, – weiß sie doch, mit wieviel Recht sie es zu fürchten hat. Der süßlichen, gespielten Schalkhaftigkeit – „Er scheint ihr gewogen" – antwortet die eisige Kälte des Mephistophelesverstandes, der diesen Fall gleichgültig unter die Tausende seiner Erfahrung reiht. Ist jede Liebe einzig, so gewiß diese von Faust und Gretchen, – nur für Mephistopheles ist sie es nicht. Es ist immer dasselbe, längst schal gewordene Spiel. „Und sie ihm auch. Das ist der Lauf der Welt."

Die Gipfelszene ist von dem Akt getrennt und für sich allein gestellt – wenige Zeilen – sechs –, in denen der gepreßte Gehalt des Erlebens,

selig und schmerzlich, den höchsten Ausdruck findet. Das völlig aufgeblühte Glück! Sie hat ihm gegenüber ihre ganze Freiheit und neckt ihn in unbefangener Kindlichkeit – denn die Menschen werden wieder Kinder in jeder wahren Liebe. Sie empfängt und gibt ihren ersten Kuß. Die Szene des ersten Kusses mußte für sich selber stehn und durfte nicht in den Fluß der längeren Entwicklung hineingereiht sein. Der erste Kuß ist das Verhängnis, das selig und schicksalsvoll das Leben entscheidet. Kurz und schneidend stören die Bösen sie und treiben sie auseinander als die Erinnerung an diese arge Welt. Die Liebe will Ewigkeit des Beisammenseins. „Darf ich euch nicht geleiten?" Das erschreckte Kind bangt vor der Mutter, die noch ganz als ihr unbedingtes Gesetz sie leitet und hält. Wortknapp der Abschied, aber der Ausklang lautet „auf baldig Wiedersehn". Ein kleines Selbstgespräch Gretchens schließt – kurz und inhaltreich wie alle ihre Selbstenthüllungen sind: der erste und beherrschende Gedanke umfaßt wieder seine geistige Höhe und den Abstand zwischen ihm und ihr, – ein Aufschaun, das in sich selber ihre Entwicklungsfähigkeit beweist. Die rührende Demut, die bescheidene Anspruchslosigkeit bezeugen sich noch einmal als der Grundzug ihres Wesens. So staunt sie über das Große, das in ihr Leben trat, und kann es nicht begreifen. Aber, indem sie es anerkennt, hebt sie, ohne es zu wissen, sich zu ihm empor. Der Widerschein des Erlebnisses in ihrer Seele schließt den Akt. Alles bis in das letzte Wort hinein ist Entfaltung einer Mädchenseele und ihrer Reinheit für die Liebe und in der Liebe.

Der dritte Akt ist der Akt der Leidenschaft. Er bringt in dem Liede „Meine Ruh ist hin" die Höhe des dämonisch überflutenden Gefühls und in dem Religionsgespräch durch scheinbare Trennung die tiefste Vereinigung der Seelen und die Hingabe, die das Glück krönt, aber auch das Verhängnis herbeibringt. Die Höhe ist in sich selbst die Neigung zur Katastrophe, – Vollendung und Verhängnis folgen unmittelbar aufeinander und aus einander.

Man würde es nicht glauben, aber es ist doch wahr, daß jemand gesagt hat: der Monolog „meine Ruh ist hin" in seiner vortrefflichen Gliederung sei, ungleich Gretchens erstem Monologe („du lieber Gott, was so ein Mann, nit alles, alles denken kann") nicht der natürliche Ausdruck eines Mädchens aus dem Volk, sondern der konventionelle Theaterbehelf, der die Anwesenheit eines Publikums voraussetzt, zu dessen

Nutz und Frommen er gehalten wird. Es soll darin angeblich eine Stilentwicklung Goethes aus dem Naturalismus heraus, allerdings noch in der Frankfurter Zeit, sich aussprechen. Aber jedes künstlerische Gefühl versteht hier die innerlichste Notwendigkeit der Fortführung. Die erste Anknüpfung, der erste Kuß; nun folgt die große Liebe, die Gretchens ganzes Herz ergriffen hat und der einzige Inhalt ihrer Seele ist. Der Augenblick des überfließenden Gefühls, das bloße innere Erlebnis wird aus allem Stofflichen herausgeschält, ohne Bericht, ohne Beisatz äußerer Handlung, und steht für sich allein. Der reine Ausdruck des Gefühls ist das Lied, – im Liede spricht die Liebe als reines Erlebnis der Innerlichkeit. Überall in der Gretchentragödie erweist sich die aller Ausdrucksformen mächtige Kunst. Da das Drama Gretchens die Selbstentfaltung der großen Liebe ist, an der als einem Schicksal ein herrliches Menschenleben zerbricht: so liegt sein Höhepunkt im Liede als der Sprache des großen Gefühls.

Dies mächtige Erleben löst Gretchen die Seele und die Zunge; und die bis da im Unbewußten halb geschlummert, erwacht im Wehen gewaltiger Gefühle. So gliedert denn auch nicht eine Anordnung des Verstandes, sondern die natürliche innere Rhythmik des Gefühls ihre Worte. Alles ergibt sich so natürlich wie wahr, – keine Herkömmlichkeit der Theaterrücksicht dringt hinein.

Am Spinnrocken allein – es ist der rechte Augenblick der Versenkung und Selbstbetrachtung für das Mädchen. Im Rhythmus des Liedes schnurrt das Rädchen, wie sie es tritt; sie senkt und hebt den Fuß. So hat jede Zeile die beiden Hebungen, von denen allemal die erste die stärkere ist, da das Senken des Fußes mehr Kraft verlangt. Man fühlt das Wiegen des Körpers in der fließenden Melodie. Das Lied ist körperliche so gut wie seelische Bewegung, wie in der Lyrik der Urvölker der Rhythmus aus dem Schreiten und Tanzen entspringt. Es ist also wahrhaftige Volkspoesie. Seelische vielmehr und körperliche Bewegung sind eins, – Leib und Seele sind dasselbe unendlich aus sich selber fließende und sich erneuernde, sich aus sich selbst neu erschaffende Gefühl. Es ist eine in sich selbst immer wieder zurückkehrende Bewegung. Daher der dreimal wiederkehrende Kehrreim, der vielmehr die dreimal ansetzende Einführungsstrophe ist: „Meine Ruh ist hin"; sie gibt das Grundgefühl des schweren Herzens, das seine Ruhe für immer verlor.

Und wie könnte die Folge der Gedanken überhaupt anders sein? Erst spricht sie von sich – der das Leben leer geworden, die der Welt verloren ging, deren Hirn und Sinn verrückt und zerstückt ist –, dann spricht sie von ihm – auf den all ihr Sinnen gerichtet, von seiner Herrlichkeit, von seinem Kuß, – dann fließt das zusammen – die zwei wollen eins werden – sie spricht es aus, wie sie zu ihm sich sehnt, wie es sie zu ihm drängt. Die dritte Strophenfolge faßt die beiden ersten zusammen als ihre Einheit und bringt das Grundgefühl zur Klarheit. Denn sowohl von sich wie von ihm spricht sie ja nur aus der drängenden Sehnsucht nach ihm heraus: Satz und Gegensatz haben ihren Zusammensatz gefunden. Von ihrer inneren Not geht sie über zum Geliebten, der die Ursache dieser Not ist. Alles klingt in der Sehnsucht aus nach ihm, denn diese Not will immer neue Nahrung und verlangt nach ihr. Nichts kann einfacher, nichts natürlicher sein. Hier ist allein die Wahrheit der großen Kunst, die ja nur die Natur selber ist, wie sie sich selbst bewußt und Gestalt wird.

Wieder einmal hat Eros seine Fackel in ein armes Menschenherz gesenkt, es steht in Flammen und brennt lichterloh.

Es folgt die Szene, die das Schicksal entscheidet: Marthens Garten. In holdem Fortschritt geht Gretchen den Weg ihrer Entwicklung. Bisher nur ihr süßes Geschwätz und das staunende Aufsehn zu Fausts Größe, jetzt reift sie heran und richtet Gewissensfragen an ihn, sie stellt sich ihm gleich. „Wie hast du's mit der Religion?" „Glaubst du an Gott?" Ihr Verhältnis gewinnt an Innerlichkeit und seelischer Tiefe. So treten im Gretchenspiel der kindliche Glaube in seiner naivsten Gestalt und das höchstentwickelte Gottesbewußtsein einander gegenüber. Wohl öffnet sich eine Kluft zwischen seinem Mädchen und dem großen Denker, aber es ist doch keine Trennung. Denn er versteht sie. Im Ausreifen ihrer Liebe spricht einmal Faust mit dem vollen Ton des Magus und aus der Fülle seines Erkennens, – der große Grübler gibt sein Letztes her. Wir erfahren es doch einmal im Laufe des Geschehens, daß es Faust ist, der liebt. In ihrem ersten Teil als Religionsgespräch gibt die Szene dies Ineinanderwachsen der Seelen, das eine Trennung scheint. So bringt denn das Auseinandergehn selber die volle Vereinigung, die dann Tod, Untergang und Verderben nach sich zieht. Die kleine Szene baut sich deutlich als ein Schauspiel in vier Akten auf:

Trennung und Vereinigungssehnen im Geiste – das Religionsgespräch –, Trennung und Vereinigungssehnen in der Seele – das Gespräch über Mephistopheles –, die äußere Trennung, das Auseinandergehn und das Versprechen der ersehnten Vereinigung – endlich wird dies alles vom Lichte des Mephistopheles umschwelt. Der dritte und der vierte Akt sind durch deutliche Einschnitte auch in dem äußeren Hergang bezeichnet. Gretchen will gehn im Beginn des dritten. Nachdem sie gegangen, kommt Mephistopheles im Beginn des vierten.

Noch einmal und nun im Geistigen ist es Gretchen, das Kind, das spricht. Naiv sein heißt mit ungebrochener Seele in einer Welt dogmatischer Gegebenheiten leben. Hier sind es die dogmatischen Gegebenheiten, die die Kirche vertritt und lehrt. Sie gläubig annehmen und für wahr halten heißt in ihrem Sinne nicht nur fromm sein: es heißt auch gut sein. Wer außerhalb dieser Lehrgegebenheiten steht, erscheint verdächtig in seinem Schweifen – ein Nomade, der die Hütten des Heils und die Seele selbst mit der Ordnung der Überlieferungen aufs Spiel setzt. Trau keinem solchen!

Was sie vernimmt, ist die erlebte Frömmigkeit des innerlich Freien, der das Göttliche nicht in überlieferten Gegebenheiten annimmt, sondern in der Berührung mit der Welt unmittelbar erfährt. Die Genialität Fausts erscheint hier in ihrem tiefsten Sinn als Genialität des Gotterlebens. Losgesprochen aus der Eigenmacht des Genius ist seine Freiheit doch wie die jedes schöpferischen Menschen zugleich die Gebundenheit in einer höheren Frömmigkeit der Selbstbescheidung, – eine tiefere Demut als die des Kindes, in der er sich in einer neuen und besonderen Kindlichkeit zu ihr zurückfindet. Hinweg und hinaus über die Selbstgerechtigkeit der eigentlich Rechtgläubigen, von denen jeder die einzig mögliche Weise und unbedingte Wahrheit des Gottesglaubens zu besitzen meint, begreift Faust in jedem Glauben nur eine der unendlichen Erscheinungen, in denen das Göttliche sich dem Menschen offenbart, indem von seiner unendlichen Ganzheit ein Teil in ihm bewußt wird. So kommt es in ihm zu dem halb schwermütigen, halb freudigen Bekennen, daß bei dem Versuche, Gott zu fassen, das Denken, über alles Erfahrbare hinausgreifend, an seiner Schranke angekommen ist. Nichts als ein unaussprechbares Gefühl tritt für das nicht in Begriffe zu fassende Ganze und Unendliche ein, – dies Gefühl ist das Sein Gottes

in der Seele. Wie liegt das alles so ganz in der Urrichtung der Faustischen Geistesart! Immer will er ja über Überlieferung und Wort hinweg in ein lebendiges gefühltes Leben. Die beiden Menschen bleiben jeder in seiner Art, vielmehr sie entfalten sich in ihr weiter. Auch ihr Verhältnis zueinander wächst und vertieft sich. Nicht Gedanken werden ausgesponnen, sondern Seelen wachsen und wachsen einander zu: das ist die künstlerische Größe dieser Szene.

Suchen wir aber einzudringen in den Gedanken und ihn in seine Begrifflichkeiten umzusetzen. Es mag in solchen Worten geschehn: Wir sind. Wir sind als Teil eines Ganzen, das als ein unbegreifliches, unendliches Leben zu uns spricht. Unsere Gedanken, unsere Wahrnehmungen, unsere Erfahrungen sind die Sprache dieses unendlichen Ganzen in uns, durch die es in lauter Teilvorstellungen sich uns verlautbart, während das Ganze sich unserm Erfassen immer neu ins Ferne, Unerreichbare entzieht. Es spricht zu uns im unbegreiflichen Wunderbau der Natur als Erde und Sternenwelt. Es spricht in dem ewigen Geheimnis der Liebe, die von Auge zu Auge ein göttliches Einssein enthüllt, ja es redet im Geheimnis des Menschseins. Was hat es nun für einen Sinn zu sagen: ich glaube daran, – von dem, was ist und als ein unendliches Sein uns selber trägt? Was für einen Sinn zu sagen, ich glaube nicht daran, da es die einzige ganz gewisse, sich selber beweisende Tatsache ist? Was soll der Gottesname? Was tut ein Name bei dem, das über alle Namen ist und alle Namen in sich begreift? Demütig hingegeben im Gefühl, dem Ganzen offen bleiben in den Offenbarungen, die es für uns annehmen mag – das ist alles, ist die Frömmigkeit selber, die je nachdem für uns Glück, Herz, Himmel, Gott heißen kann. Jeder Name ist ein Nebel, der das Ganze verhüllt, ein Schall, der in einem Worthauch verwehen läßt, was ewig gewaltig aller Worte spottet. Jeder Streit darüber ist eine Lächerlichkeit. Das Ganze geht in keinen Kopf. Dies alles hat der junge Goethe selbst in dieser Zeit in einem Briefe an Lavater und Pfenninger ausgeführt (26. April 1774), so wie es in einem gemeinschaftlichen Briefe von der Klettenberg und Goethe vom 20. Mai 1774 heißt: „Er! der weiter keinen Namen braucht." Lavater und Pfenninger sind für Goethe das Gretchen gewesen, das diesen Faust bekehren wollte: „Danke dir, lieber Bruder, für deine Wärme um deines Bruders Seligkeit. Glaube mir, es wird

die Zeit kommen, da wir uns verstehn werden. Lieber, du redest mit mir als einem Ungläubigen, der begreifen will, der bewiesen haben will, der nicht erfahren hat. Und von all dem ist grade das Gegenteil in meinem Herzen. Bin ich nicht resignierter im Begreifen und Beweisen als ihr? Hab ich nicht eben das erfahren als ihr? – Ich bin vielleicht ein Tor, daß ich euch nicht den Gefallen tue, mich mit euern Worten auszudrücken und daß ich nicht einmal durch eine reine Experimentalpsychologie meines Innersten euch darlege, daß ich ein Mensch bin und daher nichts anders sentieren kann als andre Menschen, daß das alles, was unter uns Widerspruch scheint, nur Wortstreit ist, der daraus entsteht, weil ich die Sachen unter andern Kombinationen sentiere und drum ihre Relativität ausdrückend sie anders benennen muß. Welches aller Kontroversien Quelle ewig war und bleiben wird. Und daß du mich immer mit Zeugnissen packen willst! Wozu die? Brauch ich Zeugnis, daß ich bin, Zeugnis, daß ich fühle? – Nur so schätz, lieb, bet ich die Zeugnisse an, die mir darlegen, wie tausende oder einer vor mir eben das gefühlt haben, das mich kräftiget und stärket. Und so ist das Wort der Menschen mir Wort Gottes, es mögens Pfaffen oder Huren gesammelt und zum Kanon gerollt, oder als Fragmente hingestreut haben. Und mit inniger Seele fall ich dem Bruder um den Hals, Moses! Prophet! Evangelist! Apostel, Spinoza oder Machiavell! Darf aber auch zu jedem sagen, lieber Freund, geht dir's doch wie mir! Im einzelnen sentierst du kräftig und herrlich, das Ganze ging in euern Kopf so wenig als in meinen."

So hing dieser Gedanke an Goethes Seele, so ist sein Faustgedicht auch in seinem gedanklichen Gehalt eine Erneuerung des ganzen geistigen Lebens in seiner Zeit.

Auch Gretchen verkennt in Fausts Worten nicht den Ton aufrichtiger Frömmigkeit, ja das Predigthafte, das sie an ihren Pfarrer erinnert. „Es sagens aller Orten Alle Herzen unter dem himmlischen Tage, Jedes in seiner Sprache, Warum nicht ich in der meinen?"

Die Fortbildung, die den zweiten Akt beginnt, ist von einziger Feinheit. Gretchen springt – kindlich und weiblich – von den großen fremden Worten unmittelbar ins Persönliche und Anschauliche hinüber. Kein Übergang ist da, – die Übergangslosigkeit aber ersetzt eine ganze Rede. „Du hast kein Christentum!" „Es tut mir lang schon weh, Daß ich dich

in der Gesellschaft seh." Was haben Christentum und diese Gesellschaft miteinander zu schaffen? Sehr, sehr viel! Sie springt erst ins Konkrete – das Christentum –, dann ins Persönliche – Mephistopheles. Wer mit Mephistopheles lebt, kann kein Christ sein, – gewiß nicht, da er ja der Antichrist selber, der Teufel ist. Nach den stammelnden Gedanken spricht das untrüglich sichere Gefühl, es spricht die in großer Liebe feingewordene Seele. Wieder ist es der beinah heilige reiche Mensch, der sich entfaltet; sie verfällt nicht mehr der Wahllosigkeit mit ihren Vertrauten, – sie unterscheidet, sie ist über sich selbst hinausgewachsen. Sie hat in ihrer Reinheit eine wahre Überlegenheit über Faust, den sie ganz kleinlaut und verlegen macht. Wie ärmlich sind seine begütigenden Ausflüchte vor ihrer erbarmungslosen Schärfe und Sicherheit. Sie sagt kein Wort, das über ihren Gesichtskreis hinaus ginge, aber sie gibt, so ganz nebenbei, die beste Charakteristik des Mephistopheles, die im ganzen „Faust", in beiden Teilen des Faustgedichts, gefunden wird. So klug ist sie geworden aus der Feinheit des in der Liebe gereiften Herzens. Voran stehen die rein subjektiven Bekundungen des Gefühls: das Verhaßte des widrigen Gesichts, das Unbehagen in seiner Nähe, das heimliche Grauen. Dann folgt der Versuch, sein Wesen zu fassen, auch meist ausgehend von unmittelbaren äußeren Wahrnehmungen: der Schelm, der, ins Zimmer tretend, so spöttisch und halb ergrimmt ausschaut. Nun folgen die Innerlichkeiten: wie er an nichts Anteil nimmt und keine Seele liebt. Er ist der feindliche Gegensatz gegen die hingegebene Wärme in Fausts Arm, – seine Anwesenheit schnürt die Seele zu. Endlich der letzte Aufschrei des zur Todesangst getriebenen Kindes: die Liebe stockt, das Gebet stirbt auf den Lippen; unerträglich ist dieses Bangen um das Auseinandergehn des Gefühls zwischen ihr und Faust. „Dir, Heinrich, muß es auch so sein." So deutlich erkennt sie die Fratze des Lebensfeindes, in dessen tückischer Nähe und Eiseskälte es keine Liebe gibt und keinen Gott. Als ob ihr Bewußtsein sich erleuchte in der aufsteigenden Klarheit, daß der Boden ihres Glücks vom Teufel untergraben sei, so erhebt sie die warnende und rettende Stimme für den Geliebten.

So fein wie der zweite Gedanke an den ersten, schließt der dritte an den zweiten an. Es ist der Abschnitt eigentlicher Handlung. „Ich muß nun fort," – als drücke sich die leise innere Verstimmung und Trennung

der beiden in der äußeren schneidend aus, aber nur, um nun überzugehn in die völlige Hingabe und das grenzenlose Vertrauen. Sie meint, ihn verletzt zu haben, darum kann sie ihm nichts versagen. Da sie sich ihm zu entziehen schien, ist sie nun unbedingt und bis zum letzten sein. So hebt sich die große Liebe, die alles gibt, gerade von dem Untergrund der scheinbaren Verstimmung ab, die große Selbstverständlichkeit der Liebe, die Hingabe, die um so unbedingter wird, da sie sich mit dem Betrug an der Mutter beschwert. Gretchens Wille ist im Willen Fausts aufgegangen. Ein Blick in seine Augen gibt ihr das Gesetz – „daß ihr zu tun fast nichts mehr überbleibt": dies „fast nichts" ist die völlige Hingabe ihres Seins. Da sie längst geschehn, schweigt jeder Widerstand. Sofort dahinter taucht die teuflische Fratze auf. Wie nach dem ersten Zueinanderwollen der Seelen Mephistopheles sie als Gegenstand ihres Gesprächs getrennt, so ist er nach der vollzogenen Hingabe selber da. Immer züngelt um die Geschichte dieser Liebe das Licht der höllischen Flammen. Kleinlich, wie er ist, stellt sich der Teufel bloß – ernstlich gerärgert durch ihre Worte, der Abgefeimte, den es erbost, daß ihn die Unschuld ertappt, und daher so sehr wie nur möglich er selbst. Wenn er die Angst des heilig bangenden Kindes sich in das eigene Denken übersetzt, das überall nur ein Handeln für niedrige Zwecke kennt, und ihr als unwürdigen Beweggrund das Verlangen nach der Unterwürfigkeit des Geliebten unterschiebt, so gibt sich Faust noch die Mühe, ihn zu widerlegen. Reißt er zynisch das Verborgene, die Sinnlichkeit im übersinnlichen Liebeswogen auf, so fliegt ihm nur das Schimpfwort entgegen. Schmutzige und lebensfeindliche, ätzende Kraft ist sein Wesen, „Dreck und Feuer". Die zudringliche Frage, „nun, heute nacht?" läßt Faust abfallen. Aber der letzte Eindruck der Szene ist doch: hier geschieht etwas, woran der Teufel seine Freude hat. Bei aller geistigen Höhe, bei aller seelischen Innigkeit, ja in dem Großen und Guten selber schreitet das Verhängnis und lauert der ewige Feind.– Der vierte Akt der Gretchentragödie ist der Akt der Schuld. „Am Brunnen". Gretchen und Lieschen mit Krügen. Dem Kind des Volkes tritt in der Stimme des Volkes das Bild des eigenen Schicksals entgegen: wie Bärbelchen hat sie sich vergessen, wie Bärbelchen wird sie hinuntergestoßen unter den niedrigsten Pöbel, zermalmt unter der allgemeinen Verachtung. Die Welt, in der sie von je geatmet, steht mit

ihren Maßstäben um sie auf. Indem sie sich im Sinne ihrer eigenen Welt verdammt fühlt, kommt sie zum Bewußtsein, wohin sie kam. Ihr Einst und Jetzt steht vor ihr als unentrinnbare Not. Aber zu begreifen vermag sie nicht, daß dies das Ende sein soll von allem, was so lieb war und so gut. Wenn jetzt erst, was geschehn, Erfahrung in ihrem Bewußtsein wird, so ist es eine Erfahrung, an der der Verstand zerbricht. – Gretchen war bis da allein mit ihrer Liebe, nun steht sie in der Welt der Bürger, – das Spiel der großen Leidenschaft geht als bürgerliche Tragödie zu Ende. Jede wahre Liebe dünkt sich allein die Welt zu sein und ist es auch, denn in jeder wahren Liebe wird der Mensch Ursprung einer neuen und eigenen Welt. Daß sie in diesem selbstgenugsamen All der Liebe sich dem Geliebten gab, war ihr ewiges heiliges Recht. Aber das Kind gehört der bürgerlichen Welt. Was im All der Liebe ewiges Recht, ist in dieser nie zu vergebende Schuld. Dies ist die Endlichkeit, in die der Mensch sogar das Unendliche selber, seinen unmittelbaren Zusammenhang mit der göttlichen Unendlichkeit der Liebe faßt und fassen muß. Auch hier, ja hier in seinem tiefsten und feinsten Sinn wirkt der Zwiespalt der Endlichkeit und Unendlichkeit am Menschen sich aus, der der innerlichste Gedanke der Faustdichtung wie aller Goethischen Jugenddichtung ist. Die Seligkeit und das himmlische Recht der großen Liebe wird tragisches Schicksal in der Welt der bürgerlichen Ordnung.

Aber von diesem leisen Hinweis auf den Rahmen der äußeren Welt, in den unser Seelisches gespannt bleibt, gleiten wir sofort in die reine Seelendichtung zurück. Gretchen bleibt mit sich ganz allein. Zwei kurze Selbstgespräche folgen im Urfaust unmittelbar aufeinander, Werke jener großen monologischen Lyrik, die die Sprache der stärksten Fauststellen ist, – da ja im Faust am Menschen die Menschenseele selber in ihrem innerlichsten Erleben von Welt, Liebe und Schicksal sich zur Offenbarung kommt. Es sind die Monolog-Lieder „Zwinger" und „Dom". Denn auch die Domszene ist ein Monolog, da der böse Geist ja nur die lautwerdende Stimme des Gewissens in Gretchen ist. Man hat gemeint, daß die Domszene, durch Kunstmittel die Natur überbietend, ein Werk äußerst naturalistischer Wirkung (bis auf die Galerie wirksam!), die Zwingerszene ein sehr gedämpfter Naturalismus von mehr innerer Feinheit sei. Man erklärte sie für „Dubletten" und

meinte, die Zwingerszene habe die Domszene ersetzen sollen, was Goethe dann wieder einmal vergessen hat. Auch hier wäre also der berühmte Stilwandel an der Arbeit. Wer sieht aber nicht, daß es sich um eine Steigerung handelt, die nur durch den völligen Gleichgang der Szenen deutlich herauskommen kann.

Im Gebete spricht das Mädchenkind am versenktesten mit sich selbst. Zur Gottesmutter und zu Gott trägt sie ihre bangen Gedanken, zu der, die als Frau der Frau die gütige Vertraute ist, und zu dem Manne, der als der ewige Richter streng ihr Urteil spricht. Es sind die zwei Vorstellungen, mit denen ihr kleines religiöses Bewußtsein ausgemessen ist. In dem ersten Liede spricht die Todesangst, die sich in die Stille flüchtet, in dem zweiten das Schuldbewußtsein, das unter allem Volke sie zermalmt, – denn ihr Geheimnis drängt an den Tag. In beiden redet wiederum allein das innere Erlebnis. Aber wie furchtbar klar wird dennoch auch die äußere Entwicklung, wenn über der zweiten Szene steht: „Exequien der Mutter Gretchens." Von all dem Schrecklichen also – daß die Mutter infolge ihrer Ungeschicklichkeit starb – kein Wort, nur die Rückwirkung in ihrer Seele spricht sich aus. Wir blicken auf Gretchens Monologe zurück: den mit dem König von Thule, „Du lieber Gott, was so ein Mann Nicht alles, alles denken kann" – „Meine Ruh ist hin" – „Ach neige!" – „Weh, Weh!" – es ist in den fünf großen Stufen, als reine Innerlichkeit redend, allemal die Geschichte eines armen Mädchens aus dem Volke als großes Menschenschicksal ausgeschöpft: von der dumpfen Gebundenheit über das große staunende Erwachen in die Seligkeit und Qual der alles ausfüllenden Liebe zu der Todesangst und bis in das zermalmende Schuldbewußtsein hinein und dies alles im Zusammenhang des Faustgedichts – im ganzen und im einzelnen Goethes größte dichterische Tat.

„Ach neige, du Schmerzenreiche!" In dreimal drei Zeilen redet sie die Jungfrau an – mit der Bitte, sich ihrer Not zu neigen –, die selber Not trägt mit dem Schwert im Herzen –, die selber fleht in ihrer Not. Die Heilige Jungfrau wird zum Urbild und zur Zuflucht jeder Frau, die Todesnöte trägt.

Dann folgen zwei annähernd gleichgebaute Strophen, jede zu sechs Zeilen. Es sind die Strophen der Leiden ohne Ende. Nur du weißt sie allein. In jeder unbewachten Einsamkeit fließen Tränen über Tränen.

So sehr betont es sich unbewußt als das Schrecklichste in dieser Angst, daß sie die Menschen scheuen muß. Noch einmal folgen zwei annähernd gleichgebaute Strophen, diesmal aber zu vier Zeilen – als werde im Fortgang ihrer Worte Brust und Herz zusammengepreßt. Es ist ein Bild, das sie gibt – wie sie früh am Morgen die Blumen für die Jungfrau bricht –, von den glücklich schlafenden Menschen ungesehn, mit ihrer Armut durch die rührende Gabe Gnade suchend – und wie der helle Sonnenschein, der sonst jedes Herz erquickt, bei ihr nur Jammer sah. Dann bricht es aus in dem langen, bangen Schrei, in dem alles endet, um dessentwillen alles gesagt wird, für den es da ist, um den sie kam: „Hilf retten mich von Schmach und Tod" und kehrt zurück in den Anfang: „Ach neige", im Rollen und Wogen der Gefühle – eine wühlende Unendlichkeit. –

Wie hier das Stabat mater den künstlerischen Gedanken gab, so in der Domszene das gewaltige Bußlied des Mittelalters: Dies irae, Dies illa. Man fühlt die Entstehung der Szene in der Seele des jungen Dichters mit: – aus der begleitenden Grundmelodie hebt und löst sich das Bühnenbild, – Gretchens Not und das Lied klingen ineinander und steigern sich durcheinander, – schrecklich antwortet das Lied der Angst Gretchens und führt ihre bebenden Gedanken. Sind doch diese Auftritte ganz unmittelbar Musik in einem so erfüllten Sinne, daß jeder Versuch, sie in Musik zu setzen, sie nur schwächen kann. Es ist sogar Musik, die, in Strophen gebunden, in geschlossenen Stücken, wie es der Musiker nennt, und deutlichster Bewußtheit der Stimmführung sich entfaltet. Vier geschlossene Stücke solcher Führung folgen: die zwei ersten: böser Geist, Gretchen, Chor – böser Geist, Gretchen, Chor, dann wandelt sich die Stimmfolge in die zwei andern Möglichkeiten, zuerst: Gretchen, böser Geist, Chor – dann böser Geist, Chor, Gretchen. Mit voll ausschwellendem Ton fängt es an. Immer kürzer werden die Stücke, zuletzt ist es nur wie ein Seufzer oder ein Schrei. Es ist das Herz, wie es enger und enger umschnürt und erdrosselt wird und endlich erliegt. So sind die drei Stimmen doch nur die eine des armen Kindes, dessen Selbstgespräch kürzer und kürzer wird und endlich in Angst und Ohnmacht erstickt. Im ganzen finden wir wieder die vier Takte, die offenbar die der Goethischen Gefühlsgestaltung wesenhafte Rhythmik sind.

Der böse Geist als die laut werdende Stimme des Gewissens jagt Gretchen in die Verzweiflung. Posaunentöne blasen ihr zum Gericht. „Alle Verwandte, Amt, Orgel und Gesang", – ihr Geheimnis drängt an das Licht. Die erste Rede des Geistes spricht die drei Gedanken aus, die ihre Qual sind: ihr Einst und Jetzt, ihre Not der Gegenwart mit dem Bewußtsein um die Missetat an der Mutter, die Schande der Zukunft: Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft vereinen sich in eine einzige Verzweiflung, und da Gretchen die Gedanken los werden will, antwortet der Chor mit dem Bußgesang des Jüngsten Gerichts, das um alle Gedanken und Taten, so sehr sie zu fliehen suchen, weiß: dies irae, dies illa!

Die zweite Rede des bösen Geistes – und das ergibt den ganzen künstlerischen Gestaltungsgedanken – überträgt die Chorworte in gewaltiger, ebenbürtig großer Umschreibung ins Deutsche, so daß es fast eine Übersetzung ist –, sie kündet den Grimm des Weltrichters, das Dröhnen der Posaunen und wendet den Hauptgedanken unmittelbar auf Gretchen an. – Im Liede heißt es: „wird die Zeit in Asche lösen", der Geist übersetzt: „dein Herz, aus Aschenruh zu Flammenqualen wieder aufgeschaffen, bebt auf". Sie möchte weg, aber es gibt kein Entrinnen. Denn: wenn der Richter sitzen wird, wird offenbar, was verborgen ist, und nichts bleibt ungerochen.

So drängt sie heraus in die Luft, ans Licht, aus dem dunklen Gerichtsraum der Kirche. Aber draußen wird ja ihre Schande offenbar. Es ist vielleicht der genialste Kurzspruch, der packendste Lakonismus aller Dichtung: „Luft! Licht! weh dir!" Luft und Licht sind für dich das Weh und das Verhängnis. In der freien Luft der Welt, im Lichte unter den Menschen wird deine Schande offenbar.

Eine einzige Hoffnung bleibt. Sie wird genommen, ehe sie ausgesprochen ist. Fürsprache möchte Gott erweichen. Aber: „Was soll ich Arme sagen, welchen Fürsprech erbitten, da kaum der Gerechte wird sicher sein ..." Dies überträgt der Geist fast wörtlich: „Ihr Antlitz wenden Verklärte von dir ab. Die Hände dir zu reichen schauert's ihnen, den Reinen." Und der Chor wiederholt den furchtbaren ersten Satz, daß Gretchen zusammenbricht.

So gibt es Steigerung und gewaltig ansteigende Entwicklung sogar innerhalb der Szene. Erst schwellen die Gedanken ihrer Schuld in Gretchen,

dann drängen sie sie hinaus ans Licht. Aber das Licht müßte sie unter ihrer offenbaren Schmach vernichten, und das Gefühl ihrer Einsamkeit, Verfemtheit, Hilflosigkeit wirft sie zu Boden; – dies entfaltet sich dramatisch gewaltig an der Totenfeier für die Mutter und wird mit vollendeter Kunst entwickelt aus den Gedanken des alten Bußgesangs. Die Szene entsteht, indem der Dichter im Ausdruck seiner großen monologischen Kunst das Lied und den Augenblick in Gretchen zusammen empfindet als das Lied von Gretchens vernichtender, richtender Not. Aus jedem Augenblick entwickelt sich mit der gleichen Sicherheit der Gestaltwille in seinen innerlichen Notwendigkeiten. Bis hierher geht der erste Abschnitt des vierten Aktes: von der mittelbaren Vergegenwärtigung der Lage Gretchens im Raunen des Volkes durch die Angst in alle Schrecken des Gewissens gibt er die Entwicklung der Verführten als einer Tochter des Volkes.

Wie der erste Abschnitt des Aktes weiblich begann und blieb, so tritt der zweite männlich ein. Er setzt zu eigentlicher Handlung an. „Nacht vor Gretchens Haus. Valentin. Soldat. Gretchens Bruder." Im Urfaust steht nur der Monolog bis zu den Worten. „Und sollt ich sie zusammenschmeißen, könnt ich sie doch nicht Lügner heißen."

Auch Faust kommt sich zu großer Selbstoffenbarung, sein tiefstes Wesen, sein angeboren Tragisches tritt wie bei Gretchen heraus. Es ist ja das eigentliche Geheimnis großer dramatischer Kunst, daß sie an Handlungen menschliche Charaktere aus ihrem innersten Lebenswillen heraus sich selber und uns sich überraschend offenbaren läßt. Dadurch ist sie die eigentliche Offenbarungsform für das Leben, dem sie darin gleicht. Noch fehlt natürlich in der ursprünglichen Valentinszene jede Beziehung auf die Walpurgisnacht. Sie ist Bruchstück und enthält noch nicht Valentins Kampf und Tod. Statt dessen bringt sie das Selbstgericht Faustens. „Was ist die Himmelsfreud in ihren Armen, das Durcherschüttern, Durcherwarmen" bis zu den Mephistoworten: „Wo so ein Köpfchen keinen Ausgang sieht, Stellt es sich gleich das Ende vor" – Verse, die im jetzigen Faust eine ganz andere Szene, nämlich die Szene „Wald und Höhle" schließen. Es gelten also die Stimmungsverse im vollendeten ersten Teil des Faust als Übergang zum Walpurgisnachtgedanken, der dem Urfaust noch völlig fremd ist. Da der Mord an Valentin bereits geplant war und die Leichtfertigkeit

dieser Tat grell hervortreten sollte, geht ihr die tiefernste Selbstschau Fausts voraus und steht sonach an ihrem rechten Platz. Faust ist auf dem Wege zu Gretchen – Mephistopheles' Worte stehen da mit buchstäblicher Bedeutung. „Ihr geht nach Eures Liebchens Kammer." Wie faustisch ist dies, daß ihn mitten aus dem Glück selber die Verzweiflung packt, daß er, als ein alles bedenkender Mensch über den Augenblick hinaussehend, die tödliche Gefahr erblickt. Wurde jetzt Valentin erschlagen, welche Steigerung der Not und Schuld! Wie fällt das vernichtend auf Gretchens schon geknicktes Haupt! Der tragische Schlag sitzt genau an seiner rechten Stelle. Jetzt steht die Valentinszene vor der Domszene, die darum den neuen Vers erhält: „Auf deiner Schwelle wessen Blut?" Alle Beziehungen sind ein wenig abgeschwächt. Es ist vielleicht ein Gewinn, daß Gretchens gleichartige Selbstgespräche durch eine mehr bewegte Szene getrennt werden. Aber es ist sicherlich ein Verlust, daß der Domszene nun die Beziehung auf das Totenamt der Mutter genommen ist; und eine wirkliche Verschlechterung ist, daß Gretchen, unmittelbar vorher durch den Bruder vor allem Volk gebrandmarkt, hier noch mit verborgener Schuld unter der Menge erscheint. Fausts Worte enthüllen als nagenden Schmerz des Gewissens den ganzen Abstand der Naturen zwischen ihm und ihr. Wie ein Wassersturz reißt er ihre friedliche Welt dahin. An keiner Stelle im Urfaust tritt gleich deutlich das innerste Faustwesen, seine tiefste Menschlichkeit ins Licht: die ewig flüchtige Heimatlosigkeit, der Titanentrotz, der Titanenfrevel an der Welt, das dämonisch Zerstörende der in ihm rastlos wühlenden Gewalt. Er ist der Mensch, der ohne Aufenthalt auf seinem Wege mitreißen muß, was ihm begegnet. So steht seine Titanentragik gegen die friedliche Idylle ihres Seins. – Mit Mephistos köstlichem Schlußwort: „Wo so ein Köpfchen keinen Ausgang sieht, Stellt es sich gleich das Ende vor", stehen wieder die drei Gestalten in ihrer Deutlichkeit nebeneinander. Er natürlich vertritt wie immer die Trivialität der Erfahrung. Er sieht ja nie das Besondere, das Einzige, immer nur das Allgemeine und die Regel. Alle Dinge lösen sich irgendwie, ein Letztes und Äußerstes gibt es nicht.

Der fünfte Akt, der Akt der Katastrophe, umfaßt die letzten drei Szenen der Gretchentragödie, die im Urfaust noch alle in Prosa geschrieben sind. Jetzt liest man die erste als die einzige im „Faust" in

Prosa, die zweite scheint in freien Rhythmen geschrieben, die dritte, die Kerkerszene, ist in Verse umgegossen worden – damals, als Goethe an Schiller schrieb (5. Mai 1798): „Einige tragische Szenen waren in Prosa geschrieben, sie sind durch ihre Natürlichkeit und Stärke, im Verhältnis gegen das andere, ganz unerträglich." Der dichterische Gedanke aber ist unverändert geblieben und ist ganz und gar Schöpfung der Urfaustzeit.

„Trüber Tag. Feld" ist im Urfaust einfach „Faust. Mephistopheles" überschrieben. Wenn Riemer erklärte, daß Goethe ihm die Szene (1806) in die Feder diktiert, so erübrigt sich jede weitere Erörterung, da sie, im Urfaust aufgezeichnet, sich als eine der ältesten Szenen erweist. Es ist diejenige, die bei Goethes Vorlesen sichtlich den stärksten Eindruck hinterlassen hat. Einsiedel „dichtet" 1776: „Paradiert sich drauf als Dr. Faust, daß dem Teufel selber vor ihm grauft." Wieland bemerkt (12. November 1796) zu Böttiger, daß im „Fragment" die interessantesten Szenen unterdrückt worden sind, „z. B. im Gefängnisse, wo Faust so wütend wird, daß er selbst den Mephistopheles erschreckt".

Da es zu Ende geht, jagt es im springenden Fauststil zum Ziele. Zwischendurch brach die lange Geschichte des Elends über Gretchen herein – der Bruder ermordet, die Mutter durch ihre Schuld gestorben, das Kind heimlich geboren, beiseite geschleppt, im Walde ertränkt, Gretchen geflüchtet, aufgejagt, vor den Richter gezerrt, ins Gefängnis geworfen, im Gefängnis allen bösen Geistern überliefert –, Faust indessen von Mephistopheles in abgeschmackten Freuden oder Zerstreuungen festgehalten. Von alldem nichts auf der Bühne, nur die plötzliche Erleuchtung, die Erschütterung in der Seele, der letzte Rettungsversuch! Gretchens Jammer, wie durch einen Blitz enthüllt, weckt namenlose Wut gegen den Teufel, die der Szene den Ton gibt. „Sie ist die erste nicht." Es ist die mephistophelische Gleichgültigkeit des Verstandes, für den alles, was geschieht, tausendmal gewesener, millionenfach wiederkehrender Fall unerbittlicher Gesetze ist; seine grausige Kälte weiß nichts davon, daß Menschengeschick in jedem Falle wieder ein Einziges ist. Fausts Mitgefühl mit dem unendlichen Jammer, der, einmal erlebt, für die Schuld aller genug getan haben sollte vor den Augen des Ewigen, rast gegen den bösen Geist, den Hund, den

Schandgesellen und kehrt sich zu dem erhabenen Geiste, der ihm diesen Gefährten gab, um in allem Rasen doch nur die tiefe Ohnmacht zu erfahren. „Willst fliegen und der Kopf wird dir schwindlig?" „Drangen wir uns dir auf oder du dich uns?" Es ist das ratlose Zusammenbrechen vor dem selbstbeschworenen Geschick, die Ohnmacht des Menschen in seiner armen Endlichkeit vor dem Rollen des Schicksals, das er wie ein unendlicher Geist zu meistern unternahm. Noch liegt Blutschuld über der Stadt und lauert auf Faust. Die einzige Möglichkeit, die bleibt, ist, Gretchen gewaltsam aus dem Kerker zu befreien und auf Zauberpferden zu entführen. Der unendliche Geist, an den Faust sich wendet, ist sicherlich der Erdgeist, Mephistopheles also ein Abgesandter des Erdgeistes, selbst etwas wie ein Erdkobold. Aber wenn er als Hund vor Faust herkollerte, so tat das der Teufel als Prästigiar im Dienste des Agrippa von Nettesheim auch. Erdkobold und Teufel brauchen keine Gegensätze zu sein in der seltsamen metaphysischen Mythologie, die hin und wieder, besonders in die ältesten Faustszenen, hineinlugt.

„Nacht. Offen Feld." Sie jagen auf schwarzen Rossen zu Gretchens Kerker am Rabenstein vorbei. Stimmung der Bürgerschen Lenore, unheimliche Balladenwelt, ob Vers oder Prosa, ist nicht mit Sicherheit zu sagen. Es ist, wie in der kleinen Übergangsszene vor Beginn der Gretchentragödie, abermals Faust der Wanderer, wie damals aufgeschlossen und leicht, so nun düster und beschwert, damals auf dem Wege zur Unschuld und Seligkeit, nun zur Verlorenen im Kerker. Die Szenen fordern einander, darum ist der Wegfall der ersten ein Verlust. Sind's Hexen, die um die Stätte der Hinrichtung weben? Sind's Engel, die die Schädelstätte der unschuldigen Schuldigen weihen und mit himmlischen Rosen bestreuen? Alles ist Nebel, alles ist ungewiß.

„Kerker – Faust mit einem Bund Schlüssel und einer Lampe an einem eisernen Türchen" – naturalistische Dramatik unter dem Eindruck Shakespeares, Desdemonas Lied, Ophelias Wahnsinn klingen hinein. Das Volkslied und das Märchen arbeiten mit. Das Märchen, in dem das arme Gretchen eine entfernte Beziehung zum eigenen Lose fühlt, ist das Märchen vom Machandelboom. Es ist eine richtige Szene der Herderzeit. Die germanische Tragödie erlebt ihre zweite Auferstehung.

Ein kleines Drama mit einem Vorspiel und fünf Akten spielt sich ab. Im Vorspiel sind Faust und Gretchen ein jedes noch mit sich allein, er vor der Tür in seinem Grauen, sie verirrt und unbewußt mit dem Märchenliede, das irgendwie auf ihr Schicksal zielt. Der erste Akt: er tritt herein. So oft hat ihren armen Kopf der Gedanke gequält: der nächste, der durch die Türe tritt, ist der Henker. So ist der Geliebte ihr der Henker, wie er's denn wirklich in ihrem Leben war. Die furchtbare Gleichung durchleuchtet den ganzen Zusammenhang. Die Angst vor dem Tode wirft sie ihm zu Füßen. Unschuldig ergreift sie das Mitleid mit sich selbst, die Rührung über das schöne Mädchen, das sie war, und der Gedanke, der eine, der sie nie losläßt, quillt empor, das Kind, die Sorge für das Kind, das sie tränken muß. Sie sollt es umgebracht haben? Etwa wie es im Märchen geschah? Der Märchengedanke spielt in ihren schwachen Kopf hinein. Sie verdrängt die furchtbare Gewissensnot, indem sie in das Märchen abschiebt, was sie selbst getan, – das Lied auf sich bezieht, das doch ihr nicht gilt. Der zweite Akt: die Genialität des Herzens gibt ihm ein, das einzige zu tun, was helfen kann. Er ruft sie laut bei ihrem Namen. An seinem Rufe erkennt sie ihn. Alles ist wieder, wie es in seligen Tagen war. Unschuldig und heiß verlangt sie nach seinem Kuß und fühlt dumpf, da er ihren Kuß so flüchtig erwidert, daß er ein anderer geworden. Seine Gedanken sind bei der Flucht, ihre Gedanken sind einzig bei ihm. Er aber ist nicht mehr jener, der nichts als Liebe für sie war. So beginnt der dritte Akt: „Heinrich, bist du's?" Die Höhe ist erreicht im Emporklimmen aus dem Höllental der Qual. Ihr Kopf wird klar. Sie begreift die Lage: die Fesseln sind gelöst. Aber so kehren auch nun die Gedanken zu ihren Taten und Leiden zurück, – sie ist die Mörderin an ihrer Mutter und ihrem, seinem Kinde. Sie fühlt an seiner feuchten Hand des Bruders Blut. Der Entsetzlichkeiten sind zu viele. Die Gräber wollen versehen sein, die Schwermut senkt sich mit verdoppelter Schwere herab. Dies ist die Wendung zum Verderben im vierten Akt. Hinaus in die Freiheit! Aber durch diese Tür hinaus – unzählige Male hat sie es sich gesagt – bedeutet ja: zum Richtstuhl und ins Grab. Die Todesangst verwirrt die armen Sinne wieder. Todesangst und Liebeswonne geben einen neuen Einklang des Wahnsinns. Das furchtbare Bild der Mutter, deren Kopf in der Umnachtung des Giftes wackelt, peitscht

alle Ängste zur Verzweiflung auf. „Der Tag graut." Wird es schon Tag, so ist es – so meint Faust – um die Rettung geschehen. Ihr beschwört das Wort die beiden widerstreitenden, nun rätselvoll zusammenklingenden Gedanken: „Der letzte Tag! Der Hochzeitstag!" Ihre Hochzeit ist der Tod. Da der Geliebte sie holt, muß es für den Weg zur Hochzeit sein. Da er in der Nacht vor der Hochzeit bei ihr war, muß hier ein Geheimnis bleiben. „Sags niemand, daß du die Nacht vorher bei Gretchen warst. – Mein Kränzchen." Es ist das Geheimnis, das ihr Leben geknickt hat, daß er bei ihr war, ehe die Hochzeit ihm heilige Rechte gab. Hochzeit zum Tode! Das gräßliche, gräßlich deutliche Bild der Hinrichtung besiegelt den Rückfall in den völligen Wahnsinn. Die Armesünderglocke in ihrem Ohr ist der letzte Ton des Aktes. Da bricht Mephistopheles herein, der fünfte Akt beginnt. Er treibt sie zur Flucht. Wie Gretchen ihn sieht, ist sie von dem Geliebten geschieden; – Mephisto ist es von je gewesen, der wie ein höllisches Grauen zwischen Gretchen und Faust stand. Von ihm weg zu Gott und seinen Gerichten, zu seinen Engeln kehrt sich ihre Seele. Nur Mephistopheles ist es, der aufschreit: „Sie ist gerichtet!" Er kennt nur das Gericht in der Endlichkeit, das der Henker vollzieht. Er reißt Faust hinweg und fort auf neue Wege des Verderbens. Das Grauen vor Faust ist Gretchens letztes Gefühl. Hier scheint es, als habe er, wie er ihr Leben zugrunde gerichtet, auch ihre Seele verloren. Doch klingt ihm der verhallende Ruf seines Namens wie das letzte Vermächtnis großer Liebe nach.

Der durchgehende Gedanke der Szene ist der der unendlichen Liebe, von der so viel Elend kam. Immer wieder stehen nebeneinander, wirren sich ineinander der Ruf nach ihm und die Bilder des Entsetzens in ihrem armen, von zu vielen schrecklichen Gedanken zerrütteten Kopfe. Wo sie die Liebe wieder fühlt, wird sie zur Wirklichkeit wachgerufen, sonst aber umhergeworfen zwischen den Vorstellungen des Grauens. Eine Welt von tragischer Entwicklung ist mit den knappsten Worten in den engsten Raum gebannt. Wir lauschen der größten tragischen Szene des deutschen Schrifttums. –

Mit der Gretchentragödie ist nach dem ersten Faustmonolog das zweite geschlossene Stück großer Dichtung für den „Faust" vollendet. Die Poesie selber hat eine Ausbreitung um ein neues Reich erfahren. Man

würde von vollendeter Kunst sprechen, wenn es nicht ein offenbar noch ganz naives Schaffen wäre, aus welchem hier mit der Notwendigkeit der Natur der große Stil der Darstellung hervorwächst. Von welcher ungemeinen Einfachheit ist diese Geschichte – eine Alltagsgeschichte, die Schritt für Schritt in der Stetigkeit des natürlichen Zusammenhanges sich vor uns entfaltet. Alles aber setzt sich sofort in die inneren Erlebnisse der Beteiligten um, mit der reichsten Fülle von Tönen, von aller Seligkeit bis in den tiefsten Jammer. Diese Innerlichkeiten sind es, die ausgeschöpft werden mit einem künstlerischen Können, das jedem Ton gerecht wird. In der Verwandlung der an äußerem Geschehen nicht armen Geschichte in die Reihenfolge rein innerer Erlebnisse geschieht die erste große Künstlertat. Sie faßt das Werk im ganzen und in allen seinen Teilen als einen Strom gewaltiger Empfindung und taucht es in ein großes Grundgefühl, so daß es, wie ein Stück großer Lyrik, als das Gretchenlied vor uns erklingt.

Dazu kommt die Erfindung des völlig eigenen Darstellungsstils, der genial in Sprüngen von einem Gipfel der Entwicklung über alle Zwischenländer zum anderen geht, anscheinend, wie in den Dramen der Stürmer und Dränger, in lauter willkürlich abgerissenen Stücken, in Wahrheit aber in reinster künstlerischer Besonnenheit. Denn nicht stoßweise und nach Belieben verdrängt hier die Szene die Szene. Sondern durch das Ganze waltet das Gesetz – das im Anfang unabgerissener Zusammenhang ist, allemal am Ende der voraufgehenden Szene setzt die neue ein –, auf der Höhe lockert sich die Geschlossenheit der Folge –, gegen Ende aber ist es, als würde mit Gretchens Seele das gelassene Schreiten der Kunst zerbrochen: die einzelnen Augenblicke stehen, gegeneinander unabhängig, wie einsame Felsgipfel in einem Meer des Jammers da; zuletzt löst sich alles in den Sturzbach jagenden und atemlosen Geschehens –, wie das große Elend den Abgrund hinuntertost, die Welle von Klippe zu Klippe springt, und nur die zerbrochenen Seufzer klingen aus der beklemmten Brust der zu Tode Gemarterten. Aber immer sind diese einzelnen kurzen Szenen der zusammengepreßte Saft des dichterisch-dramatischen Werdens, so daß mit ihnen alles Dazwischenliegende, unausgesprochen oder angedeutet, sich hell erleuchtet.

In diesem Stil offenbart sich der dichterische Gedanke. Es ist die Ge-

schichte des Mädchens aus dem Volke. Aus der Gebundenheit wächst sie zu voller Entfaltung durch Glück und Leidenschaft und Schuld der Liebe. Wie nie in aller Dichtung hat der jugendliche Dichter die Liebe gestaltet, die Liebe, die das Wesen des Weibes aufschließt, es in all seiner Herrlichkeit offenbart und es vernichtet: es ist durchaus elementare Poesie, urtümlich die Letztheiten des Menschseins enthüllend. Wie Werther geht Gretchen an ihrer reinen und heißen Menschheit zugrunde. Es ist auch hier die Dichtung der Urgefühle, das Lied vom ewig Menschlichen in der Gestalt des ewig Weiblichen. Es ist eben darin zugleich die erschütterndste Tragödie. Denn wirklich ist – von wenigen Zufälligkeiten abgesehen, ohne die Menschenleben nun einmal nicht zu denken ist – ihre Liebe Gretchens einzige Schuld. Dies gibt ihr den rührenden unschuldig-schuldigen Charakter der tragischen Heldin. Was den Menschen in ihr adelt und ihr Leben weiht, ist in der Welt ihr Unglück und ihr Schicksal. Die Liebe, durchaus Dämon, gehört einer anderen Welt an als der Bürgerlichkeit, – sie ist eine Welt für sich, sie ist sich selber die ganze Welt. Gretchen handelt im höchsten heiligen Recht der Liebe, wenn sie sich Faust hingibt. Aber die Menschheit umschließt als Gesellschaft jeden Menschen und gibt ihm den Stempel in fertig geprägten Wertungen. Sie ist nirgends erbarmungsloser als an der Stelle, wo sie, von dämonischer Gefahr unablässig bedroht, am härtesten über ihre Ordnung wacht. Es ist dem Kinde Gretchen schwerlich bewußt gewesen, daß sie eine Bürgerin sei, aber die Bürgerin Gretchen muß für die große Liebende büßen. Die Gesellschaft zerschlägt den Dämon, der in sie einbrach, weil er nicht vermochte, die neue Welt, die er ist, in Einklang mit ihren Gesetzen zu bringen. Das Gretchenlied wird das höchste bürgerliche Trauerspiel; – das Spiel von der Kindesmörderin, das so oft in jener Zeit grell seinen Aufruhr gegen die Bürgerordnung richtete, wird große Poesie. Das Unschuldig-Schuldige in Gretchen, der das bißchen Glück in einem Meer des Elends versinkt, packt uns als ein Stück vom Menschenlos, vom ganzen Jammer der Menschheit, – als das höchste Werk der Goethischen Jugenddichtung, die, eine richtige Offenbarung, das Menschsein selber – und so hier das Weibsein – zugleich als göttliche Seligkeit und als irdische Gebundenheit, als Jubelhymnus und als Tragödie enthüllt und damit unser Menschentum bis in seine innerste

Wesenheit durchleuchtet. Diese Dichtung ist die Entdeckung der Menschheit.

Wer sind die Menschen, die diese Geschichte erleben? Es ist Faust, der Mensch im Suchen nach dem Unendlichen – Adel und Tragik des Menschentums liegt darin –, der in der Liebesoffenbarung das unendliche und ausfüllende Leben, die Befriedigung seines Fassens nach dem Unendlichen findet, die er in seinem Erkennen, seinem Verstande umsonst gesucht. Die Liebe ist die Unendlichkeit des Gefühls, die uns Anteil gibt am Leben des Ewigen und seiner Schöpfungskräfte. Die Liebe ist Gott, der Gedanke ist es nie. Es ist Gretchen – die reine unberührte Natur. Als wollten die Enden der Menschheit zusammenkommen, ihre letzte Bewußtheit und ihre erste Unbewußtheit, um eins zu werden im unendlichen Glück, das dann das Elend ist. Wenn aber Faust in Gretchen sich erfüllt, wenn sie die Natur in ihrer Unmittelbarkeit ist, die er vergebens strebte zu sein, – welch eine neue Wertung des Menschlichen liegt darin –, dieselbe, die aus Fausts erregtem Gefühl hervorbricht: „Demut, Niedrigkeit – die höchsten Gaben der Lieb austeilenden Natur." Über aller Höhe des Wissens und der Weisheit steht die Einfalt und die Demut. Die urchristliche Wertung ist aus aller Fülle des reichsten und tiefsten Herzens wieder aufgestanden und neu erlebt. Aber neben Faust und Gretchen gehen Marthe und Mephistopheles, weit mehr als ein leises parodierendes Nebenspiel. Wie neben Don Quixote Sancho Pansa, wie neben Faust Wagner, so bekommt hier auch der Einklang zweier Menschen in der Liebe einen gegensätzlichen Doppelklang, der nicht nur das Lied der Liebe vollendet, sondern auch erst die Tiefen der Menschheit ganz entblößt: die Gestalten der gemeinen Erfahrung – alles, was dort hoch und rein – der Festtag der Menschheit, – im Schmutze der Gewöhnlichkeit, die Alltagsmenschheit mit ihrem breiten Selbstbehagen und Rechtbehalten. Der Himmel auf Erden ist von den Blitzen des Teuflischen umzuckt – aufgetan im Erleben der höchsten und der niedrigsten Menschen – erfahren, dürfte man sagen – im Gesamtbewußtsein der Menschheit. Nie ist höchste naive Dichtung in solcher Vollendung zugleich Satire gewesen, nie so sehr zugleich das Werk kindhaft gestaltender Kräfte und schärfsten Verstandes, nie so sehr fromme Einigkeit mit dem Göttlichen und völlige Freiheit von allen holden Selbsttäuschungen. Der

so schreiben konnte, war selber in sich zugleich Gott und Teufel und ließ uns daher Leben und Liebe in ihrem göttlich-höllischen Wesen erkennen. Eine solche Dichtung war nur in einer höchst entwickelten späten Menschheit möglich, der im hellen Untergang des Abendlandes das göttliche Wunder einer neuen Schöpfung aus der Kindesseele des Menschen zuteil ward. Genau in derselben Weise umspannt die erste Faustszene, schöpferisch und kritisch zugleich, den ganzen Begriff und alle Möglichkeit der Wahrheit. Niemals gab es eine ähnliche Weite des dichterischen Schauens und Könnens.

So ist in der Gretchentragödie in den engsten Raum ein unermeßlicher Gehalt zusammengedrängt – ursprünglich, ureigen erschautes Leben stellt sich in der höchsten Eigenkraft der Gestaltung heraus –, die einfache, tiefe und zusammenhängende Geschichte wird voll und klar ausgeschöpft im Ganzen und in jedem ihrer Augenblicke. Dichtung aber ist wieder einmal Organ der Wahrheit geworden, einer Wahrheit, die als richtige Offenbarung die Tiefen des Lebens enthüllt.

Gibt es eine sichere Antwort auf die Frage, wie der junge Goethe sich den Urfaust und insbesondere die Gretchentragödie im Ganzen seines Faustgedichts gedacht haben mag? Es ist eine weitverbreitete Ansicht, daß er damals noch beabsichtigte, wie die Überlieferung es an die Hand gab, Faust zugrunde gehen zu lassen. Es wäre dann etwa der Schluß der Gretchentragödie nicht nur als der Untergang Gretchens, sondern auch als der Faustens zu betrachten. Das Gedicht, wie wir es lesen, enthält keinen Hinweis, aus dem ein sicherer Schluß zu ziehen wäre. Es gehört zur Größe des Gretchenspiels, daß in ihm jede der fünf beteiligten Personen völlig selbständig ihre Straße zieht, jede nach der Notwendigkeit ihrer Natur sich bewegt, ohne durch eine der anderen bestimmt oder geleitet zu sein. Insbesondere ist Mephistopheles keineswegs ein Führer, sondern wirklich nur der Begleiter der Handlung. Nicht eine verzerrte Teufelsfratze grinst uns an, sondern das Leben selbst in seiner ewiggleichen Notwendigkeit rollt vor uns ab. Immer aufs neue erweist Faust bei allen Verführungsversuchen des Teufels seine ganze Unabhängigkeit und Hoheit, den dem Bösen unerreichbaren Adel der Seele. Die Meinung ist ganz unhaltbar: er sei wehr- und haltlos in des Teufels Hand und werde bald hierhin, bald dorthin geworfen – ein Beweis, daß es zu seinem Untergange geht. Sein starker

Ausbruch im ersten Entwurf der Valentinszene (der nur dort an seiner richtigen Stelle steht und jetzt völlig verpflanzt ist): „Mag ihr Geschick auf mich zusammenstürzen und sie mit mir zugrunde gehn", bedeutet das plötzliche Erwachen, in dem sich sein Bewußtsein zur vollen Einsicht in seine tragische Natur erhellt. Daß er in der Beziehung zu Gretchen scheitert, ist ja keine Frage. Aber besagt dies seinen letzten, seinen völligen Untergang?

Bei solchen Schwierigkeiten ist immer nur wichtig zu wissen: was man billig fragen sollte? Goethes spätere Äußerungen machen deutlich und klar, daß eine weitere Fortsetzung des Gedichtes im Sinne alter Kunde aus der Volksfabel, mit Szenen am Kaiserhofe und einer Liebe zu Helena geplant war. Ginge die Dichtung mit der Gretchentragödie zu Ende, so wäre zwischen ihrem Beginn und ihrem Schluß gar kein Verhältnis. Der Faust der Erdgeistszene richtet alle seine Sinnen auf das Ganze des Lebens – „all Erden Weh und all ihr Glück zu tragen", freilich auch: „und in des Schiffbruchs Knirschen nicht zu zagen". Auf die Gefahr des Unterganges hin will der Titane die Allheit des Erdlebens in sich allein vollenden. Wie könnte es nun mit dem einen einzigen Erlebnis beginnen und enden! Es ist so offensichtlich, daß diese erste Erfahrung nur bedeutet, wie er zunächst mit Menschenlust und -weh in der Liebe das eigentlichst menschliche Menschenschicksal durchlebt. Es dürfte gesagt werden, daß Goethe in der Gretchentragödie durchgeführt hat, was Lessing in seinem bürgerlichen Faust plante. Die Verkettung der Ereignisse allein fügt sich so verzwickt und unheilvoll, als hätte sie der Teufel eingerichtet. Aber im Ganzen des Gedichts konnte dies nur ein Durchgangspunkt sein. Nicht in dieser bürgerlichen Enge konnte das Leben dessen enden, der das All des Menschenlebens zu durchbrausen sich vermaß und der nur durch diesen seinen Titanenwillen den Dichter fesselte. Hier kommt die künstlerische Eigenheit des Goethischen Faustgedichts ins Spiel. Jeder Teil setzt an und endet, als wäre er das Ganze. Jeder ist in höchster Geschlossenheit eine Allheit und Einzigkeit in sich selber – eine Persönlichkeit, die zum Symbol des Alls wird. Durch alle diese Geschlossenheiten hindurch aber vollzieht sich die Unendlichkeit des dichterischen Gedankens. Wenn wir daher vor dem Abschluß der Dichtung über die Stellung des einzelnen Stücks im Ganzen so wenig sagen können, so liegt es an dieser

ihrer Eigenart und künstlerischen Größe, in jedem Teil für sich vollendet zu sein. Die höchste Wahrscheinlichkeit spricht dafür, daß den jungen Dichter jeder Teil als Teil für sich ergriff. Er faßte sein Werk nicht von der Seite seiner philosophischen Wesenheit, sondern aus dem künstlerischen Reiz heraus, der mit jedem Teil neu und ein eigener war. Ja, man darf sagen: es ist im Grunde gleichgültig, zu wissen, wie er sich damals Ende und Abschluß gedacht hat, wenn er überhaupt daran gedacht hat. Entscheidend ist, daß sein Werk, sein eigener erster Entwurf ihn unter ein Gesetz stellte, dem er nicht entgehen konnte, mochte er es damals schon begreifen oder nicht. Dies Gesetz verlangte, daß er seinen Helden durch eine Allheit der Lebenszustände führe. Große Dichtungs- und Kunstgedanken sind lebendige Mächte. Sie haben ihren eigenen Willen, der sich mit dem Bewußtsein oder gegen das Bewußtsein des Künstlers durchsetzt und der stärker als der bewußte Wille des Künstlers ist. Diese Eigengesetzlichkeit und Eigengewalt des künstlerischen Gedankens wird nirgends deutlicher bezeugt als in der Geschichte des Goethischen Faustgedichts.

In der Gretchendichtung selber also gibt es schlechterdings keinen Anhalt dafür, wie der Dichter sie sich im Ganzen seines Werkes dachte. Zeugnisse außerhalb des Gedichtes können wenig bedeuten. Am 10. Oktober 1774 schreibt Goethe in der Postkutsche sein Lied an den Schwager Kronos auf:

Spute dich, Kronos!
Fort den rasselnden Trott!
Bergab gleitet der Weg;
Ekles Schwindeln zögert
Mir vor die Stirne dein Zaudern.
Frisch, holpert es gleich,
Über Stock und Steine den Trott
Rasch ins Leben hinein!

Nun schon wieder
Den eratmenden Schritt
Mühsam Berg hinauf!
Auf denn, nicht träge denn,
Strebend und hoffend hinan!

Weit, hoch, herrlich der Blick
Rings ins Leben hinein,
Vom Gebirg zum Gebirg
Schwebet der ewige Geist,
Ewigen Lebens ahndevoll.

Seitwärts des Überdachs Schatten
Zieht dich an,
Und ein Frischung verheißender Blick
Auf der Schwelle des Mädchens da.
Labe dich! – Mir auch, Mädchen,
Diesen schäumenden Trank,
Diesen frischen Gesundheitsblick!

Ab denn, rascher hinab!
Sieh, die Sonne sinkt!
Eh sie sinkt, eh mich Greisen
Ergreift im Moore Nebelduft,
Entzahnte Kiefer schnattern
Und das schlotternde Gebein.

Trunknen vom letzten Strahl
Reiß mich, ein Feuermeer
Mir im schäumenden Aug,
Mich geblendeten Taumelnden
In der Hölle nächtliches Tor.

Töne, Schwager, ins Horn,
Raßle den schallenden Trab,
Daß der Orkus vernehme: wir kommen,
Daß gleich an der Türe
Der Wirt uns freundlich empfange.

Die Beweiskraft dieses kleinen echten Sturm- und Dranghymnus scheint auf den ersten Blick groß. Es ist die Faustzeit, es ist die gleiche Titanenstimmung, es ist der gleiche Wanderergeist. Ja, dies ist zuletzt ein Faust im kleinen. Er durchbraust das Leben in seinen Höhen und Tiefen wie an einer Wandeldekoration wechselnder Bilder. Man

könnte sagen, auch hier ist das Gretchenerlebnis der Liebe zum wenigsten angedeutet. Nach ihm geht es zu Ende, – das Ende aber ist das Versinken in der Hölle. Das Gedicht spricht aus einem echten und tiefen Faustgefühl. Aber in all der anscheinenden Nähe ist der Gestaltgedanke ganz und gar verschieden. Wir wollen es noch nicht einmal unterstreichen, daß Goethe hier aus der Unmittelbarkeit des eigenen Erlebnisses – einer Fahrt in der Postkutsche – singt, daß es sich also um ein Werk reiner Lyrik handelt und gerade jene Loslösung fehlt, in der das vom Persönlichen getrennte epische oder dramatische Gedicht sich in der gegenständlichen Notwendigkeit des eigenen Gesetzes abschließt. Aber der gestaltende Gedanke liegt in diesem Kronosliede in der Gleichsetzung der Lebensreise mit einer Tagesfahrt, einer Fahrt bergauf und bergab, so daß die Folge der Tageszeiten, zugleich mit dem Hinauf und Hinab, den dichterischen Sinn der Abschnitte ergibt: Morgen – Mittag – jede Tageszeit bereichert sich im Bilde: die Mühe des Beginns, die Frische des Strebens, die herrliche Freiheit in der Lebenshöhe, die Tageshitze und die Erquickung im Genusse kurzer Ruh, das Hinab in die Abendgluten. Wenn der Postschaffner zum Kronos wird, zum Gott der Zeit, so stellt dieser Griff der Erfindung das Ganze unter den grimmigen Humor, der, wie er das Leben genießt, Tod und Teufel nicht fürchtet. Hingegeben ans Ganze des Seins mit seiner Himmelslust und Höllengefahr! Wie aber die Naturbilder des Tagesverlaufs das Ganze gestalten, so geht auch der Höllengedanke aus dem Naturbilde hervor. Das Flammenmeer der Abendröte, dem die Nacht folgt, ruft die Erinnerung an die Feuer der Hölle und das nächtige Versinken herbei. Die Bild- und Gedankenfolge ergibt sich allein aus dem inneren Gesetz dieses Gedichts. Jeder Schluß von hier auf den Faust ist verfehlt. Nur lebt derselbe Titanenüberschwall im Faustgedicht wie im Kronossang.

Die Dichtung vom Faust verlangte nach ihrer ersten Anlage vom Dichter die Wanderung durch die ganze Breite des Lebens. Aber die erste Anlage lehrt noch mehr. Die Magie des Faust bedeutet schon in der ersten Szene eine völlige Umkehr des bis dahin geltenden Faustgedankens, nicht den Abfall und die Verworfenheit, sondern die Erhebung in das Höchste des Menschentums. Magie bedeutet die geniale Schöpferkraft, die trotz allem den Menschen dem Göttlichen gleich-

stellt, wenn auch die Pein der Schranken ihn alsbald zerdrückt. Aus dieser seiner Höhe und Größe geht für Faust sein Schicksal hervor. Sollte dieser Faust zugrunde gehen, so bedeutete dies die völlige Verzweiflung gegenüber dem Menschenleben. Die Frage also, ob Goethe damals schon die Rettung Fausts am Ende plante, ist ganz belanglos. Wichtig dagegen ist, daß sein dichterischer Gedanke schon damals die Rettung verlangte. Der Wille seines Werks war als ein Gesetz über ihm und seinem Leben aufgerichtet, wobei es verhältnismäßig gleichgültig ist, wann er diesen Willen begriff. Der Wille seines Werkes aber war der Wille seines Lebens. Sie mußten miteinander zu ihrem Ziel und ihrer Klarheit kommen. Faust muß durch ein All des Lebens schreiten, Faust muß am Ende die Erlösung finden. Die Ahnung der Jugend umschloß das Ganze eines Lebens für achtzig oder für noch sechzig Jahre. Das All des Lebens zu verstehen, wird der Inhalt dieses Lebens sein, so wie es sein Ziel ist, die Botschaft für das rechte Leben, die Botschaft der Erlösung zu finden. Den Faust vollenden bedeutet für Goethe, den Sinn des Lebens erkennen.

Zweites Buch

Erhabner Geist, du gabst mir, gabst mir alles.

1. Goethe bis zum Faustfragment (1790)

Wie versetzen uns die Briefe Goethes an Gustchen Stolberg – die Freundin, die er nie gesehen – in das Wogen seiner Seele, – Briefe, in der letzten Frankfurter Zeit, im August und September 1775 geschrieben – „Oh, daß ich alles sagen könnte. Hier in dem Zimmer des Mädchens, das mich unglücklich macht, ohne ihre Schuld, mit der Seele eines Engels, dessen heitre Tage ich trübe, ich! Gustchen!" Lilis Bild herrscht in seinem Herzen, die tiefste und schmerzlichste Leidenschaft seines Lebens klingt aus. „Unseliges Schicksal, das mir keinen Mittelzustand erlauben will. Entweder auf einem Punkt, fassend, festklammernd, oder schweifen gegen alle vier Winde! – Selig seid ihr, verklärte Spaziergänger, die mit zufriedener anständiger Vollendung jeden Abend den Staub von ihren Schuhen schlagen und ihres Tagwerks göttergleich sich freuen." Zwischen irdisch zugreifender Leidenschaft und höchstem Geistesschwung schwankt dies allzu bewegliche Herz, geschieden von allem Menschendasein alltäglich gleichmäßiger Pflichterfüllung. „Ist der Tag leidlich und stumpf herumgegangen, da ich aufstund, war mir's gut, ich machte eine Szene an meinem Faust. Vergängelte ein paar Stunden. Verliebelte ein paar mit einem Mädchen, davon dir die Brüder erzählen mögen, das ein seltsames Geschöpf ist. Aß in einer Gesellschaft ein Dutzend guter Jungens, so grad wie sie Gott erschaffen hat. Fuhr auf dem Wasser selbst auf und nieder, ich hab die Grille, selbst fahren zu lernen. Spielte ein paar Stunden Pharao und verträumte ein paar mit guten Menschen. Und nun sitz ich, dir gute Nacht zu sagen. Mir wars in all dem wie einer Ratte, die Gift gefressen hat, sie läuft in alle Löcher, schlurft alle Feuchtigkeit, verschlingt alles Eßbare, das ihr in Weg kommt, und ihr Innerstes glüht von unauslöschlich verderblichem Feuer. Heut vor acht Tagen war Lili hier. Und in dieser Stunde war ich in der grausamst feierlichst süßesten Lage meines ganzen Lebens (möcht ich sagen!) O Gustchen, warum kann ich nichts davon sagen! Warum! Wie ich durch die glühendsten Tränen der Liebe, Mond und Welt schaute und mich alles seelenvoll umgab. Und in der Ferne die Waldhorn- und der Hochzeitsgäste laute Freuden. Gustchen, auch seit dem Wetter bin ich – nicht ruhig, aber still – was bei mir still heißt, und fürchte nur wieder ein Gewitter, das sich immer in den harm-

loſeſten Tagen zuſammenzieht, und – Gute Nacht, Engel. Einzigſtes, Einzigſtes Mädchen – und ich kenne ihrer Viele." „Ich hab einen offnen friſchen Morgen! O Guſtchen! Wird mein Herz endlich einmal in ergreifendem wahren Genuß und Leiden, die Seligkeit, die Menſchen gegönnt ward, empfinden und nicht immer auf den Wogen der Einbildungskraft und überſpannten Sinnlichkeit, Himmel auf und Höllenab getrieben werden." – „Im Schwarm! Guſtchen! ich laſſe mich treiben und halte nur das Steuer, daß ich nicht ſtrande. Doch bin ich geſtrandet, ich kann von dem Mädchen nicht ab." „Soll ich fortfahren? oder mit dieſem auf ewig endigen. Und doch, Liebſte, wenn ich wieder ſo fühle, daß mitten in all dem Nichts ſich doch wieder ſo viele Häute von meinem Herzen löſen, ſo die convulſiven Spannungen meiner kleinen närriſchen Compoſition nachlaſſen, mein Blick heitrer über Welt, mein Umgang mit den Menſchen ſichrer, feſter, weiter wird, und doch mein Innerſtes immer ewig allein der heiligen Liebe gewidmet bleibt, die nach und nach das Fremde durch den Geiſt der Reinheit, der ſie ſelbſt iſt, ausſtößt und ſo endlich lauter werden wird wie geſponnen Gold. – Da laß ich's denn ſo gehn – Betrüge mich vielleicht ſelbſt. – Und danke Gott." Die Worte an Bürger vom 18. Oktober 1775 klingen in demſelben Ton. „Die erſten Augenblicke Sammlung, die mir durch einen tollen Zufall, durch eine lettre de cachet des Schickſals übers Herz geworfen werden, die erſten nach den zerſtreuteſten, verworrenſten, ganzeſten, vollſten, leerſten, kräftigſten und läppiſchſten drei Vierteljahren, die ich in meinem Leben gehabt habe. Was die menſchliche Natur nur von Widerſprüchen ſammeln kann, hat mir die Fee Hold oder Unhold, wie ſoll ich ſie nennen? zum Neujahrsgeſchenk von 75 gereicht." So iſt die Seele des jungen Stürmers und Drängers, der Unmittelbarkeit des Erlebens unendlich hingegeben, in ſeiner Einbildungskraft eine Menſchenwelt erſchaffend, wie er ſie braucht, um vor ihr die Fülle ſeines Inneren auszubrauſen, tauſendfältig bewegt als der Mittelpunkt eines Alls, in ſtrahlender Selbſtigkeit des Künſtlers die Welt in ſich reißend, damit ſie als Geſicht aus ſeiner Erleuchtung wiederkehre: als das Wogen der Gotteskräfte, das ſie iſt, geht ſie durch ſeine Seele.

Dies nach allen Seiten in grenzenloſem Freiheitsdurſt auseinanderſtrebende Leben wurde nun in die Enge von Weimar eingefaßt. Das Leben war wie ein Genialitätsgedicht geweſen, von Leidenſchaften

durchstürmt, hingegeben an die Fügungen, die ein innerer Drang bestimmt, durchweg Inspiration. War die Liebe zu Lili mit ihrer qualvollen Seligkeit und Süße, wie es seine Liebe immer gewesen, das Symbol für diese Zeit, so dringt mit dem Ausklang dieser großen Leidenschaft die Sehnsucht nach Beruhigung in seine Seele hinein. An die Stelle der ansehnlichen stolzen Reichs- und Vaterstadt mit ihrer Freiheit tritt das kleine Landstädtchen von 6000 Einwohnern mit seinem Hof. Anna Amalia, Prinzessin von Braunschweig, Herzogin von Weimar, die mit 18 Jahren Witwe war, hat 36jährig die Regierung dem 18jährigen Sohne Karl August im Jahre 1775 übergeben, – eine Frau nach freudlos gedrückter Jugend in jähem Schicksal gereift, von außerordentlicher Tüchtigkeit als Herrscherin und nun zurücktretend in den Genuß des geistigen Aufschwungs, den für sie zunächst der Name Wielands ausdrückte. Hat Schiller ihr das böse Wort angehängt, daß nur das Sinnliche sie interessiere, so lebte in Wahrheit in ihr kräftiger Wirklichkeitssinn und natürliche Freude am geselligen Leben bei stärkster Energie des geistigen Strebens: sie lernte Griechisch und studierte Italien wie ein Mann. Derbe Lebenskraft bei fröhlich burschikosem Sinn bestimmte sie voraus dafür, die Freundin der Frau Rat zu sein. Ihr Sohn Karl August wurde im äußeren Leben doch die entscheidende Erscheinung, die Goethes Dasein bestimmte und festhielt: nach Goethe eine dämonische Natur, ohne Rücksicht auf überkommene Begriffe des Guten und Schicklichen in der Notwendigkeit des eigenen Wesens bestimmt, – unwillkürlich anziehend, selbst wenn er nicht sprach, über Verstand und Vernunft hinaus mit unbezwinglicher Naturgewalt unter der Herrschaft des eigenen Ich, immer tätig bei natürlichem Sinn für das Rechte, mit dem vollen Zauber der aus den eigenen Tiefen und Quellen lebenden Persönlichkeit – ohne starken Körper eine Kraftnatur, überschäumend in den Jugendjahren, ungebunden bis ans Ende. Sein erstes Streben war: ein Mensch zu sein. Die Botschaft des Humanitätszeitalters legte er auf seine Weise sich zurecht. Dies hieß zuerst: genießen, Kräfte üben, schrankenlos ans Wirkliche sich geben, mit rücksichtsloser Verachtung von Form und Etikette, – später aber bedeutete es die Unabhängigkeit des eigenen Weges, die geborene Herrschernatur. Hierin gründete sich das Verhältnis zu Goethe, der ihm der erste Führer zum Menschsein wurde; denn der Herzog wahrte sich auch gegen den

großen Freund die volle Unabhängigkeit der Entschlüsse mit jener natürlichen Feinheit des Machtinstinkts, die den Politiker macht. Wie er im Anfang sein Herzogtum nicht erben, sondern erobern und schaffen wollte, so gaben ihm die übergreifenden Pläne den Zug zur großen Politik. Goethe behielt immer etwas vom wohlmeinenden Bürger, der im Innern Wohlstand und Ordnung haben will, Karl August war der Fürst, für den es auf die Stellung unter den Staaten und Mächten ankommt: daher sein Entschluß zum Militärdienst als preußischer Kürassiergeneral und seine Hinneigung zu Preußen. Aber ein Zufall war es ganz gewiß nicht, wenn unter ihm Weimar die Geisteshauptstadt von Deutschland wurde, zu Wieland Goethe, Herder und Schiller traten und die Universität Jena sich zum Hauptquartier der deutschen Philosophie entwickelte. Er hinterließ ein unerreichtes Vorbild geistiger Kolonisationsarbeit: er ließ als Fürst um sich die Republik der Geister gelten. Wenn der Zufall der fürstlichen Eheschließungen den Achtzehnjährigen mit der Prinzessin Luise von Hessen verband, war es freilich eine unglückliche Gesellung. Vom strengen russischen Hof kommend, lebte sie, wenn nicht im Hoheitsdünkel, doch in der Gewohnheit strenger höfischer Form und war in ihr so gebunden, wie ihr Gemahl sich über alles hinwegsetzte, – sehr ernst, sehr streng, zart und still, etwas unbeweglich in sich selbst Ruhendes, wenn Karl August die rastlose Beweglichkeit selber war. Es gab kein rechtes Zusammenkommen. „Kein Talent ölte sie ein", sagte Karl August. „Sie haben immer beide unrecht", sagte Goethe. Doch war sie eine schöne Seele von ungemeiner Tiefe und letzter Güte, auch keineswegs dem geistigen Leben fremd, das um sie aufsproß, nur auf einen anderen, auf ihren eigenen Ton gestimmt. Ihr Mann war Herder, weniger künstlerisch frei als religiös erbaulich und philosophisch gestimmt ihre Seele. Sie besaß die Verehrung all der Großen, aber ein wenig als Verehrung ohne Liebe, und war in dieser Zeit etwas beiseite geschoben. Aber es kam ihr der Tag, an dem die Heldenstärke, die der Grund ihres Wesens war, sich offenbarte, – als Napoleon nach der Schlacht bei Jena im Weimarer Schlosse erklärte: „Das ist eine Frau, der alle unsere Kanonen keinen Schrecken eingejagt haben," – sie rettete das Land. So zerfiel der Hof als eine kleine echt deutsche Welt in drei Parteien. Wie so leicht zwischen nah Verwandten gab es viel Schärfe und Gegensatz. Um alle drei – Anna

Amalia, Karl August, Luise – bildete sich der eigene Kreis, wenn auch die Kreise ineinander gingen. Niemand war älter als 38 Jahre, viele unter 30, Wieland mit seinen 42 Jahren in dieser Umgebung ein ganz alter Mann. Welch ein Hof, an dem der 18jährige Fürst in einem 26jährigen Dichter den verehrten älteren Freund fand: ein rechtes Kinder- und Jugendland, das nun Genieland werden sollte.

Goethe kam nach Weimar als in eine Hohe Schule. Straßburg und Herder – das war die Erziehung zum Geiste in seiner schöpferischen Freiheit, zu jenem Geiste, der sich selber eine Welt, ja, die Welt ist und schafft. Weimar – das wurde die Erziehung zum Leben und zur Wirklichkeit. Je mehr er hineinwuchs in diese Welt, um so mehr nahm er sie in seinem ganzen Umfang auf sich als eine persönliche Verantwortung. Er lernte hier erst wahrhaft mit Menschen zu leben und auf sie einzugehen. Vom ersten Tage an war es um die unmerkliche Erziehung des Herzogs zu tun. Von außen sah die Sache aus wie ein schrankenloses Genießen des Jugendglücks bei unbekümmertem Umrennen aller konventionellen Schranken. Die erste Klugheit Goethes war das Hineinheben des Fürsten in die Freiheit, wie sie freilich ihm selber gemäß war und den unzertrennlichen Bund von Seele zu Seele stiftete. Aber weise und mäßigende Gedanken walteten dabei. Da Karl August von außen nicht zu beschränken war, sollte er sich selber im Toben kennen lernen und dadurch zur Selbstbeschränkung kommen. Indem er seines Menschseins wahrhaft froh wurde, sollte er aus der Freude am Menschsein sich selber bestimmen. Und so auf Schlittschuhen und bei Tanz und Jagd, Tag und Nacht zu Pferde, im Freien kampierend und badend, gab es das Leben mit und in der Natur. Goethe öffnete dem Fürsten den Blick für das eigene Land, lernte es dabei selber kennen und wirkte in endlosen bedeutungsvollen Gesprächen auf seine Seele. Freilich ein Unerhörtes nicht nur für die Klatschsucht der Kleinstadt, sondern für das enge deutsche Leben! Die Unbändigkeiten der Genies waren schon schlimm genug, nun verwüsteten sie gar die Throne! Übertreibende Gerüchte gingen ins Land. Wenn dann Vater Klopstock gar sich zum Fürsprecher des Wohlanstandes machte und in steifem patriarchalischem Dünkel mahnte, da hieß es sicher in sich selber sein und den Meister in der Lebensführung bewähren. Klopstock erfuhr durch Goethe eine Zurückweisung, wie er sie nicht gewohnt war und nicht begriff. Die neue mutige überschäu-

mende Lebenskunst behauptete sich als der Beginn des Goethischen Weimar.

Alsbald aber führte der Herzog den Freund ins geheime Konseil, den Ministerrat, ein und gab ihm maßgebenden Anteil an den Geschäften. Er erwies sich wahrhaftig als der überlegene Herr, wenn er gegen die entschiedene Ablehnung seines hochverdienten Ministers von Fritsch mit Gründen von unwidersprechlicher Wahrheit seinen Willen durchsetzte. Nun erst wurde Weimar die große Schule für Goethe selbst. Wie seltsam tastend suchte er den eigenen Boden, der ihn heimisch machte. Wohl schenkte ihm der Herzog im April 1776 das Gartenhäuschen am Stern, das er am 19. Mai bezog – das bescheidenste Junggesellennest, aber mit dem eigenen Garten und der Erdnähe – „Erdtulin für ewig". – Dort auf dem Altan im blauen Mantel unter dem Sternenhimmel zu ruhn, gab höchstes Glück, himmel- und erdennah; Erdgeruch durchdrang das ganze Dasein und trug es als jene Naturinnigkeit, die die Bedingung Goethischen Schaffens war. In seinen Stadtwohnungen mußte bald dies, bald jenes Notdach ihn decken. Erst im Oktober 1782 bezog er das Haus am Frauenplan, um auch in ihm noch nicht zur Ruhe zu kommen, – er verließ es vom November 1789 bis Sommer 1792 –, erst seit 1794 übernahm er es als Besitzer, ungefähr im Beginn der Schillerzeit, und bewohnte nun, wie ihm zukam, das vornehmste Bürgerhaus der Stadt. Als sollte er zunächst mit dem Lande verwachsen. Selbst zu sehen, innig vertraut zu werden mit Land und Volk war in der Tat das erste Bestreben, Einkommen und Lage seiner Bürger zu heben eine dringende Notwendigkeit. Er arbeitete sich ein für Hebung der Landwirtschaft, für verbessertes Verfahren in der Wiesenbewässerung und hatte seine Freude an dem tüchtigen, praktischen, urnüchternen Schotten Batty, der dafür berufen wurde. Ein Neues war die tiefe Befriedigung in diesen Arbeiten, in denen die Natur so rein antwortet auf die Vernunft oder Unvernunft des Menschen, die Erfolge so klar liegen und der rechte Sinn sich so unmittelbar bewährt. Überall griff er selber zu und bewährte den Sinn für gegenwärtige Hilfe und praktische Tat. Zahlreich waren die Feuersbrünste im Lande. Empfing hier der Dichter von den durchglühten hohlen Stämmen unauslöschliche Eindrücke, so war der Minister sich nicht zu schade, selber das löschende Rettungswerk zu tun, und wenn das siedende Wasser ihm in seinen

Schuhen die Zehen verbrannte. Eine neue Brandordnung ging aus diesen Erfahrungen hervor. Der Aufstieg seines amtlichen Lebens gab ihm nacheinander den entscheidenden Einfluß in allen Gebieten der Verwaltung. Am 11. Juni 1776 war er Geheimer Legationsrat mit Sitz und Stimme im Konseil geworden. 1777 erhielt er Anteil an der Aufstellung des Etats, 1779 bekam er die Kriegskommission, in demselben Jahre wurde er Geheimrat, dann Direktor des Wegebaus, 1782 trat er an die Spitze der Kammer, der Finanzverwaltung und stand damit an der Stelle, von der jede Unternehmung abhing. Er war nicht nur ein Beamter von vorbildlicher Pflichttreue und Ordnungsliebe, sondern ein wirklicher Staatsmann mit großen gestaltenden Gedanken für das Ganze des Landes. Die unsinnigen Kosten sollten eingeschränkt, daher die übergroße Truppenzahl vermindert werden. Es galt, das Land zu heben vor allem durch Ordnung in den Finanzen. Er trat den zu großen persönlichen Ansprüchen des Herzogs entgegen und stellte hier sogar die Kabinettsfrage. Es war ein hohes Ziel, das er im Innern verfolgte: Weimar, das ein privilegierter Garten für seine Regierenden war, sollte ein blühendes Land für sein Volk werden. Dem entsprach der Gesichtspunkt für die äußere Politik: die Selbständigkeit und Sicherung Weimars zwischen den beiden großen deutschen Mächten Preußen und Österreich durch einen Bund der Kleinstaaten. Aber die Goethische Politik mißlang. Karl Augusts Hinneigung zu Preußen ließ den Fürstenbund vielmehr unter preußischer Führung entstehen. Die vielen Reisen und der preußische Dienst des Herzogs verschlangen große Summen, – damit wurde das Ziel Goethes auch in der inneren Politik vereitelt.

In diesem Meistern harter Wirklichkeiten entstand in Goethe eine neue Seele. Das Wechselverhältnis von Welt und Selbst, das hinfort das wesentliche Steuer der Goethischen Lebenskunst wird, betätigte sich zum ersten Male: – im Durchdringen der Welt wächst das Ich. Je umfassender er sich einläßt auf die Wirklichkeiten der Dinge, um so mehr wird dies alles ihm zum Mittel, sich selbst zu finden. Es war eine entscheidende Wendung. Er hatte bis dahin allein aus den genialen Tiefen des eigenen Innern gelebt. Jetzt gewinnt er das Verhältnis zum Wirklichen und macht es zu einem Quell der unablässig ihm zuströmenden Kraft. Im Anfang wirken noch die menschlichen Beziehungen der

Jugendzeit nach, – die Freunde, die Stürmer und Dränger ziehen sich, wie begreiflich, zum hellen Lichte des Genossen. Reinhold Lenz erscheint als ein lahmer Kranich und wird wie ein krankes Kind gehegt, bis seine „Eselei" ihn unmöglich machte und in eine immer noch schonende Verbannung trieb. Maximilian Klingers Gegenwart quälte wie ein Pfahl im Fleisch. Etwas ganz anderes war es, wenn Goethe die Berufung Herders zum Generalsuperintendenten in Weimar betrieb und endlich durchsetzte und in dem alten Lehrer einen Gefährten in seine nächste Nähe brachte, der viel Schicksal in seinem Leben bedeuten sollte. Im Anfang klingt wohl einmal auch eine Äußerung noch so, als behandle er den Übergang in das tätige Leben des Staates wie einen kraftgenialischen Burschenstreich. „Wirst hoffentlich bald vernehmen, daß ich auch auf dem Theatro mundi was zu tragieren weiß und mich in allen tragikomischen Farcen leidlich betrage." Aber sogleich dahinter steht der hohe Ernst. „Meine Lage ist vorteilhaft genug, und die Herzogtümer Weimar und Eisenach immer ein Schauplatz, um zu versuchen, wie mir die Weltrolle zu Gesichte stünde." „Ich bin nun ganz eingeschifft auf der Woge der Welt, voll entschlossen, zu entdecken, gewinnen, streiten, scheitern oder mich mit aller Ladung in die Luft zu sprengen."

Sein Tagebuch empfängt die innerlichsten Worte der Einkehr in sich selber. „Druck, Wehmut und Glauben" im Dezember 1776 klingt wie aus einer Stimmung des Erliegens. Es ist ein beständiges Ringen um reine Ruhe in der Seele. Wenn ihn bei Reisen durch die Herzogtümer auf den Höhen der Sturmwind umrauscht, faßt ihn das Heimweh nach Weimar und seinem engen Nest, „nun bald in Sturm gewickelt, in Schnee verweht." Die Seelennähe zum Herzog fühlt er tief beglückt. „Und Regen und rauher Wind rückt die Schafe zusammen." „Regieren!!" schreibt er unvermittelt hin, von der Größe der Aufgabe gepackt und der Sinnfülle hingegeben, die in dem Worte steckt. Dank und Streben gehen ineinander. „Heiliges Schicksal, du hast mir mein Haus gebaut und ausstaffiert über mein Bitten, ich war vergnügt in meiner Armut unter meinem halbfaulen Dache, ich bat dich, mirs zu lassen, aber du hast mir Dach und Beschränktheit vom Haupte gezogen wie eine Nachtmütze. Laß mich nun auch frisch und zusammengenommen der Reinheit genießen." So spricht er in Zeilen, die kein Auge zu sehen bekommt, zu sich selber. „Acht in der Haushaltung keinen Ritz zu eng, eine Maus

geht durch," – die Mahnung zu äußerster Genauigkeit und Ordnung ist die des tätigen Lebens. Und wieder: „Reine Ruh". „Viel auf dem Eis, in immer gleicher, fast zu reiner Stimmung. Schöne Aufklärungen über mich selbst und unsere Wirtschaft. Stille und Vorahndung der Weisheit. Immer fortwährende Freude an Wirtschaft, Ersparnis, Auskommen. Schöne Ruhe in meinem Hauswesen gegen vorm Jahr. Bestimmteres Gefühl von Einschränkung und dadurch der wahren Ausbreitung." Er nimmt durch die Welttätigkeit sein Wesen in die eigene Hand und läßt es durch bestimmte Tat erst zur Fülle seiner Möglichkeiten kommen. Immer bleibt viel zu leiden, viel Gleichgültigkeiten wollen als Wichtigkeiten genommen sein. Da entwickelt sich die eigentlich politische Klugheit als der Sinn für das Mögliche, ohne daß es deswegen zu schwächlicher Anpassung kommt und das hohe Ziel aufgegeben wird. „Indem man unverbesserliche Übel an Menschen und Umständen verbessern will, verliert man die Zeit und verdirbt noch mehr, statt daß man diese Mängel annehmen sollte gleichsam als Grundstoff und nachher suchen, diese zu kontrebalancieren. Das schönste Gefühl des Ideals wäre, wenn man immer rein fühlte, warum mans nicht erreichen kann." Sein Verhältnis unter den Menschen wägt er mit Sorgfalt, – wie sie ihn öfters in ihre enge arme Vorstellung ziehen. „Jedes Menschen Gedanken- und Sinnesart hat was Magisches." „Ich bin nicht zu dieser Welt gemacht; wie man aus seinem Haus tritt, geht man auf lauter Kot." Klatschen und Intrigieren, die den Hauptteil des gesellschaftlichen Getriebes ausmachen, sind seiner Seele fremd. „Immer bild ich mir ein, es sei besser, wenn einer menschlichere Leidenschaften hätte. Ich bin zu abgezogen, um die rechten Verhältnisse, die meist Lumperei und Armut Geists und Beutels sind, zu finden und zu benutzen." In jeder Erweiterung der Aufgaben beobachtet er sich selber. Bei der Übernahme der Kriegskommission heißt es: „Fest und ruhig in meinen Sinnen und scharf. Allein dies Geschäfte diese Tage her. Mich drin gebadet, und gute Hoffnung, in Gewißheit des Ausharrens. Der Druck der Geschäfte ist sehr schön der Seele; wenn sie entladen ist, spielt sie freier und genießt des Lebens. Elender ist nichts als der behagliche Mensch ohne Arbeit, das schönste der Gaben wird ihm ekel." Mercks Besuch zeigt ihm durch Erinnerung an die Vergangenheit seine Handlungen in einem wunderbaren Spiegel, da er der einzige Mensch ist, der

ganz erkennt, was er tut und wie ers tut. Die große Frage bleibt immer die innere Anpassung an Werk und Sache, die zum Instinkt wird. Jedem Menschen haftet etwas vom Geruch seiner Tätigkeit an, wie der Jäger nach Hunden riecht. Den Meister bezeichnet diese innerliche Verwandtschaft und Verwachsenheit mit seinem Werkzeug. „Gar schön ist der Feldbau, weil alles so rein antwortet, wenn ich was dumm oder was klug mache." Aber Goethes Dasein ist nun eben nicht einfach und duldet nicht die Beschränkung in der Enge. „Ich darf nicht von dem mir vorgeschriebenen Wege abgehen." „Nur wünsch ich, daß nach und nach alles Anmaßliche versiege, mir aber schöne Kraft übrigbleibe, die wahren Röhren nebeneinander in gleicher Höhe aufzuplumpen." In weiser Stille lernt er beim Aufräumen seiner Papiere und Verbrennen „aller alten Schalen" sein Leben überschauen. „Wie eine Art von demütiger Selbstgefälligkeit durch alles geht, was ich damals schrieb. Wie kurzsinnig in menschlichen und göttlichen Dingen ich mich umgedreht habe. Wie des Tuns, auch des zweckmäßigen Denkens und Dichtens so wenig, wie in zeitverderbender Empfindung und Schatten-Leidenschaft gar viel Tage vertan, wie wenig mir davon zu Nutz kommen, und da die Hälfte nun des Lebens vorüber ist, wie nun kein Weg zurückgelegt, sondern vielmehr ich nur dastehe, wie einer, der sich aus dem Wasser rettet, und den die Sonne anfängt, wohltätig abzutrocknen." „Gott helfe weiter und gebe Lichter, daß wir uns nicht selbst so viel im Wege stehen. Lasse uns vom Morgen zum Abend das Gehörige tun und gebe uns klare Begriffe von den Folgen der Dinge." „Möge die Idee des Reinen, die sich bis auf den Bissen erstreckt, den ich in Mund nehme, immer lichter in mir werden." Auf und ab geht es in der beweglichen Seele. „Wie durch ein Wunder seit meinem Geburtstag in eine frische Gegenwart der Dinge versetzt." Er fühlt in diesem Auf und Ab eine verborgene Gesetzlichkeit. „Ich muß den Zirkel, der sich in mir umdreht, von guten und bösen Tagen näher bemerken, Leidenschaften, Anhänglichkeit, Trieb, dies oder jenes zu tun. Empfindung, Ausführung, Ordnung, alles wechselt und hält einen regelmäßigen Kreis. Heiterkeit, Trübe, Stärke, Elastizität, Schwäche, Gelassenheit, Begier ebenso. Da ich sehr diät lebe, wird der Gang nicht gestört, und ich muß noch herauskriegen, in welcher Zeit und Ordnung ich mich um mich selbst bewege." In seiner Arbeit bleibt die Gesinnung immer stetig und selbstgewiß, so

peinlich er fühlt, wie die menschlichen Gebrechen haften. „Ich will doch Herr werden. Niemand, als wer sich ganz verleugnet, ist wert zu herrschen und kann herrschen. – – – Bei Gott, es ist kein Kanzelist, der nicht in einer Viertelstunde mehr Gescheits reden kann, als ich in einem Vierteljahr, Gott weiß, in zehn Jahren tun kann. – – Was ich trage an mir und anderen, sieht kein Mensch. Das Beste ist die tiefe Stille, in der ich gegen die Welt lebe und wachse, und gewinne, was sie mir mit Feuer und Schwert nicht nehmen können." So geht es in ausgedehnter Arbeit fort. „Meine Tage waren von morgens bis in die Nacht besetzt. – – Wenn nur jeder den Stein hübe, der vor ihm liegt. – – – Alles muß zuletzt auf einen Punkt, aber eherne Geduld, ein steinern Aushalten. – – Wenn die Menschen nur nicht so power innerlich wären und die reichen so unbehilflich. – Ordnung hab ich nun in allen meinen Sachen, nun mag Erfahrenheit, Gewandtheit pp. auch ankommen." „Täglich mehr Ordnung, Bestimmtheit und Konsequenz in allem."

Dies also war die Bedeutung der Geschäfte für Goethes Seele. Bewußt nahm er das eigene Selbst in seine Hand. Es galt, den tüchtigen Menschen in sich hervorzubringen, den dienenden, der für die anderen und für das Ganze das Werk derbeharrlichen Treue tut, – aus dem Leben in der Phantasie herauszutreten in das wirkliche Leben und es zu meistern. Wo die meisten entweder zum Maschinenrad entseelt oder zum Philister abgestumpft werden, da, am Wirklichen und treuer Dienste täglicher Bewahrung, sollte er die fruchtbringende und schaffende Kraft der Seele beweisen. Den Lebenskreis, der ihm geboten, bildete er um zur eigensten persönlichen Tat. So entsteht ein neuer Goethe des Wirklichkeitsblicks, der Selbstlosigkeit, der Hingebung und Treue, der Ordnung, Nüchternheit, Zuverlässigkeit und Liebe. Reinheit bedeutet das Abtun der eitlen und nichtigen Selbstigkeiten, die Stille zu selbstlosem Wirken für die anderen. Aber diese „Selbstlosigkeit" ist vielmehr das Finden des wirklichen und eigentlichen Selbst in der Festigkeit seiner Stellung zu den wirklichen Dingen und Menschen. Es ist die Reinheit der Schau, die uns aus der Befangenheit in den Zufällen unseres bloßen Ich zur Sachlichkeit des Dienstes entwickelt. Nun hat das Leben im Verhältnis zur Welt die Pflicht gefunden, die es kernhaft macht und dem Schiff die Sicherheit der Fahrt gibt. Aus einem großen Genialitätsgedichte reiner Phantasie wird es gediegene Wirk-

lichkeit. Goethe war ein ausgezeichneter Beamter, aber dieser Beamte blieb im Grunde ein Dichter. Er wollte Thüringen zu einem Gedicht seiner Seele machen und dafür von Thüringen diese Seele in ihrer lauteren Goldesechtheit erhalten. So nahm er Weimar, in das ihn der Zufall zu versetzen schien, auf sich als eine Aufgabe und wurde für diese Aufgabe ein neuer Mensch. Wie er Großes geleistet hat, so lag in der Größe, mit der er das Werk angriff, mit Notwendigkeit beschlossen, daß es in Enttäuschung und Mißerfolg enden mußte. – –

Ganz eigentlich aus der Weimarer Erde kam Goethe sein neues Verhältnis zur Natur, das zum entscheidenden Erlebnis dieses ersten Jahrzehnts wurde. „In das tätige Leben jedoch sowie in die Sphäre der Wissenschaft trat ich eigentlich zuerst, als der edle Weimarische Kreis mich günstig aufnahm, wo außer andern unschätzbaren Vorteilen mich der Gewinn beglückte, Stuben- und Stadtluft mit Land-, Wald- und Gartenatmosphäre zu vertauschen." Was er als Beamter begann, hat sich in ihm als Forscher vollendet. Er gab seine Seele und erhielt ein großes, sein ganzes Leben tragendes Erkennen. Da er als Beamter vor allem ein großer Mensch war, suchte er das menschliche Verhältnis zu dem Lande seines Wirkens, durchstreifte es in allen Richtungen, um es in eine lebendige Anschauung seines Inneren zu verwandeln, umfaßte es in seiner Natur, seinen menschlichen Betätigungsformen, Landwirtschaft, Forstwirtschaft, Gewerbe, mit seinen Menschen und menschlichen Möglichkeiten – stets bemüht, Neues zu entwickeln und zu gestalten und sein Erkennen in Hilfe zu verwandeln. So richtete er mit großen, leider täuschenden Hoffnungen das Bergwerk in Ilmenau wieder ein und wurde zur Geologie und Mineralogie geführt. Seine Geologie verleugnete es nie, daß sie aus den Erfahrungen des Flözbergbaues entstanden war. So verwuchs er mit der thüringischen Erde durch sein Gärtchen am Stern und war alsbald Züchter und Pfleger der eigenen Blumen und Bäume, um noch spät „schlanker Bäume grünen Flor", den selbstgepflanzten, zu genießen, so wie die thüringischen Wälder dem Jäger und Heger zum Eigentum der Seele wurden. Die Bemühungen der Physiognomik, in denen er Lavater half, führten zur Betrachtung des Schädels und von da zur Osteologie weiter, die er den Kunstschülern in Weimar – wieder ein junger Vater für sein Land und seinen Nachwuchs – vortrug. Das Erschauen des Landes

wurde zum Erschauen der Natur. Hier am großartigsten erwies sich der Vorgang, der diese ganze Zeit bezeichnet: aus Erleuchtung und Phantasie tritt er auf den Boden der Wirklichkeit hinüber. Es war mit der Fülle des Erkennens in Wahrheit eine neue Lebensgesinnung, die ihm erwuchs – die Gesinnung des Dienstes, der geduldigen Arbeit, der Hingebung, der ins Unendliche ausharrenden Treue. Der Titanentrotz des Begnadeten schmiegt sich um in die schlichte Gediegenheit seines Wesens. „Wo faß' ich dich, unendliche Natur?" ist das Wort, das die Faustische Stellung zur Natur ausdrückt. In einer einzigen Vision der Erleuchtung von Geist zu Geist soll sie ergriffen sein, in einem gottgleichen Erkennen, bei dem im Schauen Sein und Denken eins werden und der Menschengeist die Natur erkennt, indem er sie lebt, wie Gott sich schaffend in ihr als seinem Leben begreift. „Natur" war ja seit Straßburg das Evangelium der Goethischen Jugend – er gehörte in ihm zu Rousseau und Herder –, Natur des Gemütes, wie sie im Werther lebt und im unendlichen Gefühl erfahren und erfaßt wird. Auch hatte wie in einem Vorgefühl künftiger Aufgaben schon der Leipziger, dann vor allem der Straßburger Student im Gespräch mit befreundeten Medizinern, in Hörsälen, im Sezierraum und sogar in Kliniken allerhand zerstreutes Naturwissen aufgerafft. Der erste Faustmonolog erhöht dies zu philosophischer Aufgabe – um die Ganzheit ist es in diesem Naturschauen zu tun. Noch einmal: „Wo faß' ich dich, unendliche Natur?" Aller Wirkungskraft und Samen schauen, durch die Adern der Natur zu fließen, schaffend Götterwonne zu genießen! Der junge Titane strebt zur Gottheit empor, – Weimar bedeutet die Schule der Selbstbeschränkung in der Menschlichkeit. Wie die Regierungsgeschäfte nicht übermütiger Genuß der Herrschaft, sondern Dienst sind, nur die völlige Unterwerfung im Dienen zur wahren Herrschaft führt, so geschieht in gleicher Umkehr im Verhältnis zur Natur genau dasselbe. Nur indem man sich in geduldigem Forschen den ewigen Sachlichkeiten der Natur unterwirft, kann man zur Herrschaft über sie im Gedanken kommen. Was in Goethes Leben der neue Sinn der Diensttreue und Selbstlosigkeit, das ist in seinem Naturstudium der Geist der reinen, stillen Beobachtung. In beiden verliert er sich nicht, sondern behält und erwirbt nur besser sich selbst. Aus dem großen Rausch, der unmöglich achtzig Jahre währen kann, wird ein Leben, das

wie die Erde, wie die Wahrheit dauerhaft gegründet ist. So erschließt sich ihm, indem er sich in dies neue Verhältnis zu den Dingen setzt, das ungeheure Naturreich, – eine nie abreißende Reihe von Betrachtungen spinnt sich an, die – nach seinem Wort – er nicht sowohl treibt, als daß sie ihn zieht. Ein Stück nie zu erschöpfender Arbeit kommt in sein Leben – das Stück, an dem zumeist er die Welt verwandelte in einen Gegenstand beständiger schöpferischer Tat, – was immer mehr zum eigentlichen Wesen der Goethischen Lebenskunst wird –, und, was damit aufs innigste zusammenhängt, das Stück, das am meisten Glücksgefühl in sein Dasein gebracht hat: die Natur als die ewige Wohltäterin – nicht in dem Allerweltssinne, in dem sie jeder Spaziergänger erfährt –, sondern als die Vertraute, die ihm auf Schritt und Tritt ihren Reichtum und ihre Einheit offenbarte und ihn ihrer Wunder gewiß machte. Hier befestigte sich unverrückbar die Grundlage des Goethischen Wesens, die auch die Grundlage der Goethischen Dichtung ist: der aller Phantastik, allem Überschwang, allen Willkürlichkeiten abgekehrte Wirklichkeits- und Wahrheitssinn, die Abwendung von allen willkürlichen Subjektivitäten in die Objektivität der ewigen Gegenständlichkeiten.

Nie in solcher Weise und Vollkommenheit in der Welt gewesen war diese Goethische Art, die die in ihre Tiefe hinein begriffene und verstandene Wirklichkeit unmittelbar in ihrem göttlichen Leben fühlte und erschaute. So wurde die Wirklichkeit selber als Poesie gesehen. Die Einheit von Leben, Wahrheit und Wirklichkeit ist erreicht und dadurch der Dichter gerettet und erst gegründet in dem Augenblick, in dem er in dem Beamten und Forscher zu versinken scheint.

Wie bezeichnend sind die Ausgangspunkte, von denen her Goethe zur Natur und ihrem Geheimnis vordringt. War das Bergwerk von Ilmenau der Anlaß, so ist es doch die Erde, die alles Leben trägt, mit der er beginnt, – in der Erde wieder dringt er zu ihrer letzten Festigkeit im Stein und unter den Steinen zum Urgestein. Sein Aufsatz über den Granit singt seinen neuen Erkenntnisweg ein und ist, wie es sich bei Goethe geziemt, zugleich ganz ein Gedicht und ganz Naturwissenschaft. Die Herkunft von der Dichtung hebt er selbst hervor und rechtfertigt es durch den Reiz, den die natürlichen Geheimnisse haben, daß er den Kreis der Beobachtungen, den er sonst betreten, verlassen und

sich mit einer recht leidenschaftlichen Neigung in diesen gewandt habe. „Ich fürchte den Vorwurf nicht, daß es ein Geist des Widerspruchs sein müsse, der mich von Betrachtung und Schilderung des menschlichen Herzens, des jüngsten, mannigfaltigsten, beweglichsten, veränderlichsten, erschütterlichsten Teils der Schöpfung zu der Beobachtung des ältesten, festesten, tiefsten, unerschütterlichsten Sohnes der Natur geführt hat." Schon tritt hier der bedeutende Gedanke hervor, der dann allem Naturforschen Goethes die Richtung und die Haltung gibt, „daß alle natürlichen Dinge in einem genauen Zusammenhange stehen" – ja, die ganz persönliche Bedeutung, die dem Erkennenden die Natur zur Mutter der Zuflucht und Hilfe macht, wird in demselben Zug ausgesprochen. „Man gönne mir, der ich durch die Abwechselungen der menschlichen Gesinnungen, durch die schnellen Bewegungen derselben in mir selbst und in anderen manches gelitten habe und leide, die erhabene Ruhe, die jene einsame, stumme Nähe der großen, leise sprechenden Natur gewährt; und wer davon eine Ahnung hat, folge mir." Die Geschichte der Welt enthüllt sich an dem stummen Zeugen. Auf dem nackten Gipfel sitzend, eine weite Gegend überschauend, kann er sich sagen: „Hier ruhst du unmittelbar auf einem Grunde, der bis zu den tiefsten Orten der Erde hinreicht, keine neuere Schicht, keine aufgehäufte, zusammengeschwemmte Trümmer haben sich zwischen dich und den festen Boden der Urwelt gelegt." Nicht wie in jenen fruchtbaren schönen Tälern wandert er über ein anhaltendes Grab, diese Gipfel haben nichts Lebendiges erzeugt und nichts Lebendiges verschlungen, sie sind vor allem Leben und über alles Leben. Ein Gleichnis wird in Goethe rege, dessen Erhabenheit er nicht widerstehen kann. Es gibt die Stimmung wieder, in der er sich zum Wagnis des alles umfassenden Verstehens gegenüber der Natur bereitet. „So einsam wird es dem Menschen zumute, der nur den ältesten, ersten, tiefsten Gefühlen der Wahrheit seine Seele eröffnen will." Es ist eine Stimmung der großen Frömmigkeit, die ihn ergreift. „Hier auf dem ältesten, ewigen Altare, der unmittelbar auf die Tiefe der Schöpfung gebaut ist, bring ich dem Wesen aller Wesen ein Opfer." Er übersieht die Welt, und seine Seele wird über sich selbst und über alles Sein erhoben. Dann blickt er, da die Sonne brennenden Durst und Hunger hervorruft, nach den fruchtbaren Tälern und beneidet die Be-

wohner, die auf dem Schutt und Trümmern von Irrtümern und Meinungen ihre glücklichen Wohnungen aufgeschlagen haben, dringt in die Vorzeit zurück und erweckt sich den Anblick dieser Klippen, da noch rings das Wasser sie umwogte. „Um sie sauste der Geist, der über den Wassern brütete." Aus den Trümmern des Urgebirges bildet er die höheren Berge und aus deren Trümmern die späteren und ferneren. Das Wasser versinkt, selten werden die Schaltiere, „die höheren Berge werden grün, es fängt alles an, von Leben zu wimmeln. Vulkane entstehen und drohen den Weltuntergang." „Jedoch unerschüttert bleibt die Grundfeste, auf der ich noch sicher ruhe, indes die Bewohner der fernen Ufer und Inseln unter dem untreuen Boden begraben werden." Noch fällt ein Blick auf das Gewirr der menschlichen Meinungen und ihre schwankenden Ausdeutungen des Einfachen. „Wie vereinigen wir alle diese Widersprüche und finden einen Leitfaden zu ferneren Beobachtungen? Dies ist es, was ich zu tun mir gegenwärtig vorsetze."

Die kleine Abhandlung, die im Beginn von Goethes naturwissenschaftlicher Arbeit steht, wird zu einem wahren Symbol für sein Verhalten in der Forschung. Vom Vergänglichen wendet er sich in ihr zum Ewigen und findet in ihm den Gedanken Gottes. Als lebendiges Gebild der Gottesgedanken wird ihm die Welt zum Gedicht der Gedichte. Wissenschaft, Frömmigkeit, Dichtung werden eins im Schauen seiner Seele. Um das Gesamterfassen der Sichtbarkeiten von den ersten Gründen durch alle Abwandlungen des Werdens und der Geschichte ist es zu tun. Das Einzelgesicht faßt die Ganzheit der Welt in sich zusammen. Die Einsamkeit in der Wahrheit wird freudig gewählt im Gegensatz zum lustigen Getümmel der in ihren Meinungen irrenden Menschen. Denn das Ich sucht seinen Grund im ewig Festen, in der ewigen Gleichheit der Natur mit sich selber – das heißt: bei Gott.

In einem Briefwort zu Herder spricht sehr deutlich der Geist, in dem Goethe diese Beschäftigungen angreift. Er schreibt am 6. September 1784 aus Elbingerode: „Eine große Last Steine bringe ich geschleppt, die kleinsten Abweichungen und Schattierungen, die eine Gesteinart der anderen näher bringen, und die das Kreuz der Systematiker und Sammler sind, weil sie nicht wissen, wohin sie sie legen sollen, habe ich sorgfältig aufgesucht und habe sie durch Glück gefunden." Mit der Systematik, die nach gewissen äußeren Merkmalen ein Gebiet der Er-

scheinungswelt in seinen Inhalten zunächst einmal in eine faßliche Ordnung bringt, auf daß man sie sicher benennen könne, wobei die Gefahr immer ist, daß man die Benennung für Erkenntnis halte – damit kann er sich nicht begnügen. Vom künstlichen System strebt er zum natürlichen fort, in dem nach der Schaffensart der Natur die Erscheinungen in ihrer natürlichen Folge erblickt und auseinander ableitbar werden. Es ändert sich der Naturbegriff. Dem bloßen Systematiker ist die Natur ein ein für allemal Fertiges, dessen Erscheinungen man aufzeichnet und ordnet. Für Goethe ist sie ein beständig Werdendes und Entstehendes, nicht Ergebnis, sondern Tätigkeit. Die Schiebungen, in denen eine Gesteinsart in die andere übergeht, offenbaren das unmerklich und überall wirkende Gesetz, das von Urzeiten dasselbe war, als das es sich vor unseren Augen zeigt. Mit einem neuen Blick sah Goethe in die Welt. Eine geologische Karte von Thüringen, eine solche vom Harz, die er sich zur Aufgabe macht, läßt ein Land von seinen steinigen Gründen her verstehen. Die Erde selber erzählt z. B. in den Versteinerungen ihre Geschichte mit der Zeit der Urmeere und der Eiszeit. Reitet der jugendliche Minister durch sein Herzogtum, so erfaßt er die Erdgestaltung und die Möglichkeiten des Landbaues darauf. Die Wissenschaft wird zum Mittel, das Land sich wirklich anzueignen und mit ihm zu verwachsen. Es ist nicht mehr wie einst mit dem entzückten Genießen der landschaftlichen Bilder getan, – alles soll gesicherte und in sich gewisse Anschauung der Erkenntnis werden.

Wie der Bergbau zur Geologie und Mineralogie, führen die landwirtschaftlichen Bedürfnisse des Herzogtums und führt Goethes Gärtchen zur Botanik. Ein Wort an Lavater vom April 1781 tritt in diesem Gebiet dem an Herder, ja, dem Aufsatz über den Granit zur Seite. „Die nächsten Wochen des Frühlings sind mir sehr gesegnet, jeden Morgen empfängt mich eine neue Blume und Knospe. Die stille, reine, immer wiederkehrende, leidenlose Vegetation tröstet mich oft über der Menschen Not, ihre moralischen, noch mehr physischen Übel." Er gewinnt an dieser Stelle einen Lehrer, den er selber neben Shakespeare und Spinoza als den dritten unter den größten Führern seines Lebens nennt. Es ist Linné, der ihn in der Pflanzenkunde anleitete, weniger, indem Goethe ihm folgte, als indem er im Streit mit ihm das eigene, völlig von ihm abweichende Denken entwickelte. Denn Linné war der

unerreichte Meister der naturwissenschaftlichen Systematik. Im künstlichen System der Pflanzen wie in dem der Tiere hatte er nach äußeren Merkmalen Namen und Übersicht geschaffen und ein ungeheures Material in dieser Weise der Herrschaft des Begriffes unterworfen. Goethe aber nach seiner mit ihm geborenen Art des Naturschauens will etwas völlig anderes. Ihm ist es um jene Grundgestalt zu tun, durch die die Natur alle ihre pflanzlichen Gebilde als Pflanzen bezeichnet, – um den Gedanken der Natur, der die Pflanzen schafft. Eine durchgreifende Einheit muß es sein, aus der in einer bestimmten Gesetzlichkeit alle die pflanzlichen Formen hervorgehen – Wurzel, Blatt, Stengel, Blüte, Frucht –, das, was die heutige Botanik etwa Zelle nennen würde und was Goethe im Blatt zu finden meint. Alles an der Pflanze ist Blatt, zusammengezogen oder auseinandergefaltet. Später, alsbald wird er das Ziel seines Suchens die Urpflanze nennen – die einmalige Grundgestalt, aus der das Pflanzenreich in allen seinen Formen sich einheitlich entfaltet. Linné will von außen durch den Begriff die Welt der Pflanzen beherrschen, Goethe will in ihrer inneren Selbstentfaltung aus ihren eigenen natürlichen Gesetzlichkeiten leben. Da gab es denn ein beständiges liebevolles Eingehen auf die Fülle der wachsenden, blühenden, schaffenden, welkenden Natur; aber der in dieser Freudigkeit untertauchte in die immer mehr sich ausbreitende Fülle der Erfahrung, durchdrang sie vielmehr durch den Gedanken, der in ihr das Geheimnis des Lebens aufdeckte. So wurde das bunte Buch der Natur dem forschenden Dichter lesbar.

Der dritte seiner Ausgangspunkte – bezeichnend wie die beiden anderen – war die Knochenlehre. Auch hier hieß es, auf das feste Grundgerüst zurückgehen, um die lebende, bewegliche Gestalt zu verstehen. Mehr noch als für die anderen Gebiete begab sich Goethe hier in die Schule und hat bei Loder in Jena Anatomie wie der fleißigste Student gehört und betrieben. Wenn er in der Kunstakademie Vorträge über das Skelett hielt, so tritt der große Zusammenhang in all seinen Bestrebungen hervor: um Künstlern das künstlerische Verständnis für die Menschengestalt zu geben, dazu bedarf es der sorgsamsten Wissenschaft. So unmittelbar gehen für Goethe Kunst- und Naturwelt, Kunst- und Naturverstehen ineinander. Die Entdeckung des Zwischenkieferknochens war abermals ein richtiges Symbol. Demnach bestand nicht die vor-

gebliche anatomische Verschiedenheit zwischen Tieren und Menschen, sondern die Natur ist zuverlässige Einheit des Bildens in all ihren Geschöpfen. Die übliche Wissenschaft sucht begrifflich zu trennen, Goethe sucht in der Idee die Einheit. Vergleichende Anatomie wird der Schlüssel zu dieser Einheit der lebenden Natur, wie Goethe sie zunächst vor allem als vergleichende Schädellehre aufbaut. In brüderlichem Erkennen durchdringt er die Welt der Tiere wie der Pflanzen und weitet als ihr Vertrauter das eigene Wesen aus. Damit hat er denn in den drei Reichen der Natur – im Steinreich, im Pflanzenreich, im Tierreich – Fuß gefaßt und umspannt das All in einer wahren Einheit des Gedankens.

Goethe, der Naturforscher, der sich lieber einen Naturschauer wollte genannt wissen, bedeutet eine eigene und voll bewußte Methode des Erkennens. Sie mag mit dem später von ihm eingeführten Ausdruck die Methode der Urphänomene genannt sein. Jedes Naturgebiet führt sich in der Gesamtheit seiner Erscheinungen zurück auf eine letzte Einheit und Urbestimmtheit – auf das Urgestein, die Urpflanze, das Urtier. Diese Bestimmtheit ist ein Bewegliches, ein Lebendiges. Sie entfaltet sich aus sich selbst nach einer inneren notwendigen Gesetzlichkeit in immer weiterschreitender Steigerung in die Fülle der Erscheinungen, in denen sie aber bei aller Auseinanderfaltung immer als dieselbe unter den wechselnden Formen erhalten bleibt. In all ihrer Unermeßlichkeit bleibt die Natur immer ein einziger Gedanke. Aufgabe der Forschung ist, die vermittelten Erscheinungen nicht nur auf die Urphänomene zurückzuführen, sondern den gesetzlichen Gang des Fortschreitens vom Einfachen zum mehr und mehr Verwickelten aufzuweisen und so im einzelnen wie im ganzen zu einer Gesamtschau der Natur zu kommen. Das Eigentümliche aber und für Goethes Erkennen und Wissenschaft Entscheidende liegt in einer Grundüberzeugung – es ist diese: daß die Natur das Urphänomen in jedem ihrer Gebiete uns irgendwo vor Augen stelle, daß die Urphänomene der unmittelbaren Anschauung zugänglich sind. Wo sie uns entgegentreten, da fühlen wir den Schauer der unmittelbaren Gottesnähe, – sein schaffender Gedanke tritt vor unser Angesicht als eine wahre Offenbarung. So will das rechte Erkennen nicht die Natur vergewaltigen in der Enge und Willkür unserer Begriffe, – es will die Natur nicht einfangen und herunterziehen in die

Zufallsdürftigkeit unserer Menschlichkeit –, sondern es will uns zur Teilnahme an den schaffenden Gedanken der Natur selber bringen und uns in ihrem Anschauen befreien durch die Erhebung zu Gott und seiner Schöpfungstat. Das späte überkühne Wort zu Sulpiz Boisserée drückt den ganzen Zusammenhang aus. „Es ist wahrhaftig keine Kunst, unser Herrgott sein, es gehört nur ein einziger Gedanke dazu, wenn die Schöpfung da ist." Gott ist der Schöpfer, und hier bleibt denn die ewige Kluft zwischen dem unendlichen und dem endlichen Geiste. Aber der Weg zu Gott, ja, der Weg mit Gott ist jenes Erkennen, das seiner Schöpfungstat in der Einheit ihrer Grundgedanken gewiß wird. Denselben Sinn hat das Wort, daß es das Höchste für den Menschen sei, das Erforschliche erforscht zu haben und das Unerforschliche ruhig zu verehren. Das Unerforschliche sind die Urphänomene, die als Grundbestimmtheiten, als Gottes unerforschlicher Wille hingenommen werden müssen und jeder Ableitung spotten.

Dies ergibt den Grundgedanken für die gesamte Weltansicht Goethes: die Welt, die Natur ist Einheit im ganzen und in all ihren Teilen, – sie in dieser ihrer Einheit ergreifen heißt Erkennen. Ein einziger Zusammenhang gesetzlich bestimmter Notwendigkeiten ist das All, in der unermeßlichen Mannigfaltigkeit ihrer Gebilde überall sich selber gleich und gleich. Diese in gestaltenden Gedanken das All durchwaltende Einheit eines unendlichen, nimmer müden Lebens ist Gott. Gott und die Natur sind eins, wir sollen Gott in der Natur, die Natur in Gott ergreifen. Der Hauptgedanke Spinozas beherrscht das Goethische Denken, aber dieser Gedanke ist vielmehr das Goethische Wesen selber, dessen Gesetz ist, im Schauen der Einheit Weltbegreifer und Weltgestalter zu sein. Hier erkennen wir die innerliche Notwendigkeit, mit der Goethes Entwicklung zu dieser Gedankenwelt treibt. Sie bedeutet gar nichts anderes als den großartigen Versuch, die mit ihm geborene Art des Schauens, wie sie in der Genialität seiner Jugend überwältigend hervorbrach, in wissenschaftliche Methoden umzusetzen. Wie er damals in genialen Visionen das Göttliche im Wirklichen sah, wie er Menschenlos begriff als göttliche Seligkeit und irdische Gebundenheit und aus dieser Anschauung das hohe Lied zugleich und die Tragödie des Menschseins entwickelte, so hat sich nun der Mensch, dessen „Natur" er Rousseauisch-Herderisch suchte, pries und lebte, zur Natur der Dinge

erweitert. Natur bleibt immer der Gegenstand und Grundgedanke Goethes. Jetzt aber ist sie jene Einheit von Göttlichkeit und Wirklichkeit und wird als diese Einheit die Methode des Goethischen Erkennens. So verwandelt sich in eine Aufgabe unendlicher methodischer Lebensarbeit, was in der Jugend Inspiration war, und Goethe rettet das Leben, das im Titanendrange unter der Gefahr bebte, sich aus sich selbst zu zersprengen und zu vernichten. Der Forscher geht wie der Beamte entschlossen auf die Wirklichkeit ein, – sie wird zur großartigen Aufgabe seines Geistes und zur Schau der Erkenntnis, während sie der Erleuchtung hartnäckig die ehernen Tore verschließt.

Goethes Naturwissenschaft bedeutet eine ganz persönliche, eine geniale Tat. Sie ist ein sehr merkwürdiges, geistig mannigfaches Gebilde, das aus der Einzigkeit seiner Wesensart hervorgeht. Der ruhig und geduldig beobachtende Blick geht überall von der Anschauung aus, sein Wissen ruht auf sicherer Erfahrung. Aber die Fülle der Anschauungen soll als eine einzige Gesamtheit überschaubar werden. Dies führt zu den vermittelnden Übergängen und durch sie zur Einheit des Werdens in seiner Gesetzlichkeit. Es geht um das Gesamtgebiet der Sichtbarkeiten, zunächst aber und vor allem um die Gesamtanschauung des Lebens. Dies Anschauen ist in sich selber Gedanke, Gedanke der Einheit, die aber wieder als Gesamtgesicht der Anschauungen sich erfüllen muß. Eine sinnliche Vorstellungskraft von ungewöhnlichster Energie ist in sich selber durchdringendes Denken. Es handelt sich um eine völlig eigene Denkbegabung, die man nur anschauendes Denken oder gegenständliches Denken nennen kann. Goethes Begriffe trennen sich nicht von den Anschauungen, die sie innerlichst durchdringen, so wie sie von ihnen erfüllt bleiben. Nur in dieser unmittelbaren Hingegebenheit an die Natur selber kann er lernen, – höchstens treten noch die ganz großen Geister als Lehrer und Meister hinzu, da in ihnen eine vielleicht andersartige, aber auch unmittelbare Bezogenheit auf das Geheimnis der Dinge wirkte. Goethe, zur Einheit in den Dingen gezogen, lebt in der Ganzheit der Anschauungen und versteht vom Ganzen aus die Teile, sowie das begriffliche Denken immer nur von den Teilen zum Ganzen geht, aber das Ganze nie erreicht. Wenn Goethe in diesen Zeiten des ersten großen Empfangens einen Roman vom Weltall plante, so drückt dies den innersten Sinn seines Wollens in der Naturerkenntnis aus:

Natur wird in dieser Aufdeckung ihrer genialen Schöpfungsgedanken ein Gedicht, größer und wunderbarer als alle Gedichte, ein richtiger Roman; aber nur aus ihrer Ganzheit, vom All aus kann sie im Leben ihrer Einzelheiten gefaßt werden.

Wir stehen beim allerinnersten Punkt der Goetheerkenntnis. Goethe wahrt sich gegenüber der Natur die völlig unmittelbare Stellung der Anschauung – er steht ihr gegenüber mit der Empfänglichkeit des Kindes –, ja all sein Wissen hat eigentlich darin seinen Sinn, diese Empfänglichkeit zu einer unendlichen Fläche zu machen, die die Gesamtheit der Naturerscheinungen mitlebend auffängt. Aber dieselbe Anschauung ist zugleich eine Tat der völlig durchgebildeten Geistigkeit. Empfangen und Gestalten, Leiden und Tun, Genießen und Tätigkeit sind in ihr zu vollkommener Einheit gebracht. Denn die Anschauung, wie sie hingenommen wird, wird sofort ergriffen im Sinn und in der Richtung der großen Gesamterschauung der Natur. Hier also eint sich die Empfänglichkeit des Kindes mit der höchsten Bewußtheit des erkennenden Geistes. Nichts ist vermittelt durch überkommene Begriffe, – die vollkommene Freiheit selbstschöpferischer Tat ist im Naturverstehen erreicht. Goethe schafft seine Natur aus dem Nichts, das heißt: aus den Notwendigkeiten des eigenen Innern. Seine Naturanschauung ist ganz und gar eine rein persönliche Tat. Er hat im Erkennen die Freiheit des Genius nicht nur gewahrt, sondern er hat sie bei voller Bewahrung in ein solches Verhältnis zur Wirklichkeit gebracht, daß die Wirklichkeit in treuester Hingabe der Erfassung zur Tat des Genius wird. Er hat sein Leben im Verhältnis zur Wirklichkeit gesichert. So bleibt er ein Kind und ist zugleich der Geist in seiner Reife. Die Demut der Hingabe wird in sich selber Tat des Titanen, aber der Titane handelt unter göttlichen Gesetzen. Es ist die richtige Frömmigkeit zur Welt, – sie harrt in Demut, ob sich etwas von ihren Geheimnissen offenbare, sie ist gewiß, Gott in ihr zu finden. Goethe hat das Wunder vollbracht, das Recht genialer selbsttätiger Eigenart voll zu wahren, aber das Ergebnis besteht nicht in bloßen Phantasieen, sondern in einer höheren Form der Erkenntnis. Ganz genau wäre zu sagen: es ergibt sich eine große Phantasieanschauung der Welt, die Erkenntnis und Wahrheit ist und die Wirklichkeit in der durchgreifenden Einheit ihrer unendlichen Mannigfaltigkeiten aufdeckt.

Das Bild der Natur, das sich so ergab, geht aus der mit Goethe geborenen und nun bewußt entwickelten Methode, die sein Geist ist, notwendig hervor. Die Natur ist unendliche Mannigfaltigkeit und unendliche Einheit zugleich, in aller Fülle ihrer Gebilde immer dieselbe, da immer dasselbe Urphänomen durch Spaltung und Gegensatz in sich selber sich in die mehr und mehr verwickelten Erscheinungen steigert. Dies heißt nichts anderes, als daß die Natur genau wie das Kunstwerk gedacht wird, in welchem gleichfalls der einfache Gestaltungsgedanke sich in eine Welt anschaubarer reicher Mannigfaltigkeiten entwickelt, die – alle selbständiges, quellendes Leben – doch immer dasselbe, immer das Grundgesetz der Gestaltung sind. Völlig wie das Kunstwerk, als das höchste der Kunstwerke steht die Natur vor Goethes Augen. So sehr fallen hier Genialitätsgebilde und Natur, Dichtung und Wissenschaft zusammen, – die Natur ist das Gebilde des Allgenius, Gottes.

Damit dringen wir zum letzten Ursprung dieser Vorstellungsweise vor und dürfen den letzten Schritt wagen. Die Welt, das Leben wächst in Goethes Anschauung so, wie in seiner Seele die Dichtung wächst. Auch diese bildet sich in ihm aus dem einfachen Keim einer irgendwann empfangenen Uranschauung und entfaltet sich durchaus gesetzlich, in stiller unablenkbarer Notwendigkeit in die Mannigfaltigkeit ihrer anschaulichen Erscheinung. Es entscheidet über den Wert des Gedichts, daß es ein Urphänomen sei, – das will sagen: daß etwas von den ursprünglichen Notwendigkeiten seelischen Seins in ihm zur Notwendigkeit der Gestalt komme. Hier greifen wir den geheimnisvollen Zusammenhang zwischen dem Genius und der Natur, deren höchste Erscheinung er ist, – ein Zusammenhang, der sich Goethen fortschreitend immer mehr enthüllt hat. Der Mensch erkennt in alle Ewigkeit nichts, als was er ist. Die eigene tiefste Wesenheit wurde Goethe zur Urform der Welt. Um einen Ausdruck Herders zu gebrauchen, er fand an sich die Hieroglyphe zur Welt. In dieser seiner Wesenheit lag die tiefste Verwandtschaft zum Urgesetz der Dinge. So erhielt er an sich selber den Zugang zum Kern der Welt. Die stille, sichere, feine, unaufhaltsame Gesetzlichkeit der eigenen inneren Entfaltung gab ihm den Leitfaden für alle Auffassung der Natur. Der Grundgedanke aller Auffassung für das Leben lag für ihn so notwendig fest wie sein eigenes Wesen: es war die ruhige, stetige Entwicklung einfacher Grundformen

in ihre gesetzlich sich herausgestaltende Mannigfaltigkeit. Mit ihr umfaßt er fortschreitend die ganze Fülle und Weite der Lebenserkenntnis; – all das bereitete sich in dieser Zeit.

Es bereitete sich aber auch eine eigene Welt von menschlichen Erfahrungen, die in Goethes Leben große Bedeutung gewinnen sollten. Es waren die Erfahrungen an den Gelehrten, die die längst gebahnten Wege der schulgerechten Wissenschaftlichkeit gingen. Er erfuhr im Übermaß die Einsamkeit und die Ausgestoßenheit der wahrhaft neuen und eigenen Gedanken in der wissenschaftlichen Welt. Denn hier handelte es sich nicht darum, daß innerhalb der anerkannten Methoden eine erfreuliche Bereicherung des Einzelwissens eintrat. Sondern eine neue, eine in ihrem Wesen unerhörte Art von Wissenschaftlichkeit trat der alten wenn nicht entgegen, so doch gegenüber. Die bei weitem überwiegende Zahl wissenschaftlicher Arbeiter besteht aus analytischen Köpfen, die mit gegebenen Begriffen das unendliche Werk der Auseinandersetzung des Wirklichen weitertreiben. Hier aber erschien in großer Mächtigkeit der reine Geist der Synthese, der neue Begriffe schafft. Keine Gemeinschaft von Menschen gibt es, die so eifersüchtig wie die wissenschaftliche darüber wacht, daß nur abgestempelte Fachleute zu ihr gehören und daß sie allein den Stempel der Fachzugehörigkeit erteilt. Keine Gemeinschaft ist in ihrer Fachwürde so wie die wissenschaftliche davon überzeugt, daß ihre Wichtigkeit die aller anderen Gemeinschaften übertrifft. In keiner endlich hält der anerkannte Meister so unbeugsam auf die eigene Meisterschaft als die einzig berechtigte Ausübung des Berufs. Mißbilligung und Staunen begrüßten die bloße Tatsache, daß ein Dichter wagte, in den Reihen der Wissenschaftler Geltung zu verlangen. Solange wie möglich wurde jeder Wert seiner Arbeit geleugnet. Sofern dies nicht gut mehr ging, wurden seine Leistungen verschwiegen. Drangen die Ergebnisse schließlich dennoch durch, so wurden sie für längst bekannt erklärt. Goethe begegnete bei der zünftigen Wissenschaft dem hartnäckigsten Widerstreben. Vollends der innerste Sinn, der dies alles trug, die große Uranschauung, in welcher Erkenntnis, Kunst und Frömmigkeit zur Einheit kamen, blieb völlig unerkannt. Ein Mann, der in der Wissenschaft mehr als irgendeiner die Gemeinsamkeit der Arbeit suchte, dem sie das Natürliche, das Unentbehrliche war, stieß auf einen steinernen Wall der

Ablehnung. Der Arbeit, die ein Werk seiner großen Liebe war, antwortete starrste Lieblosigkeit. Da hieß es, den Gedanken Spinozas üben und durch Verstehen die hartnäckige Hemmung selber in Förderung verwandeln, – da galt es den eigentlichen Beweis der Goethischen Lebenskunst, die Hemmungen durch Tätigkeit zu überwinden. Er trat an dieser Stelle in die bitterste und in die fruchtbarste Klasse seiner Schule in der Menschenkenntnis ein. Denn in Wahrheit ist dies ja nichts als der urewige Kampf zwischen dem anerkannten und dem neuen Leben, zwischen dem Dünkel des Besitzes und der Sehnsucht der Erwerbenden, zwischen dem Recht als der Wahrung des Bestehenden und dem Rechte, das mit uns geboren ist, zwischen dem Talent und dem Genius, dem Begriff und der Idee, dem Alter und der Jugend, d. h. dem ewig Alten und dem ewig Jungen. So stieg hier aus der Bitterkeit ein neues Glück und eine neue Weite des Verstehens. Goethe wurde der größte Kenner der Gelehrteneigenheiten, d. h. aber eigentlich: der Allzumenschlichkeiten; und sieghaft strahlte aus solchen Erfahrungen seine Weisheit des fruchtbaren Lebens und seiner Selbstherrlichkeit und Selbstgewißheit auf. Mit jedem Schritte, den er auf dem Wege seines gegenständlichen Erkennens vorwärts tat, wurde ein neues Stück Menschenwelt ihm aufgetan. So glücklich gestellt war er für das allseitige Verstehen.

Wie ein Hymnus aus der Zeit der ersten Studien klingt die Seligkeit der neuen Hinwendung zum Natürlichen aus dem Fragment „Die Natur" wieder, das, wie es auch mit der Verfasserschaft im eigentlichen Sinne des Wortes stehen mag, doch Goethe zugerechnet werden muß. Man müßte Satz für Satz ausschreiben, um einen Eindruck des Inhalts zu geben. Es ist das Lied von der Natur, der allumfassenden, der ewig schaffenden, deren Geschöpfe alle einzig sind, nie waren, nie wiederkehren, der geheimnisvollen, die uns alle trägt und uns allen dunkel bleibt, der schaffenden Zerstörerin, die, indem sie alles auf Individualität anlegt, über alle Individualitäten gleichgültig hinwegschreitet, der einzigen Künstlerin, die spielend in lauter Wesen größter Bestimmtheit sich auseinandersetzt und in allen die ewige Einheit ist, die Schauspielerin ewigen Lebens, Werdens und Bewegens und doch unveränderlich dieselbe, die immer denkende und sinnende, doch nicht wie ein Mensch denkt, sondern als Natur. „Sie hat sich einen eigenen

allumfassenden Sinn vorbehalten, den ihr niemand abmerken kann." Denn ihre Gedanken sind lebende Gestalten. „Auch das Unnatürlichste ist Natur, auch die plumpste Philisterei hat etwas von ihrem Genie." Denn ihr Gesetz wirkt auch in allen Entstellungen, ja Widersprüchen gegen ihr Wesen. „Wer sie nicht allenthalben sieht, sieht sie nirgendwo recht." „Mit tausend Augen, sich selber liebend, blickte sie auf sich – den Augen ihrer Geschöpfe, die alle Natur sind und Natur suchen." „Sie freut sich an der Illusion. Wer diese in sich und anderen zerstört, den straft sie als der ärgste Tyrann." Natur steigert sich selber in den Illusionen der Liebe und macht die Verbrecher elend, die sich an ihnen vergreifen. Dem zutraulichen Sinn ist sie liebende Mutter. Allen Kindern gibt sie, an manche verschwendet sie, das Große steht unter ihrem Schutz. Mit wenigen Triebfedern, die nie abnutzen, bewegt sie das Ganze. „Leben ist ihre schönste Erfindung, und der Tod ist ihr Kunstgriff, viel Leben zu haben." Jeder ihrer Augenblicke ist Beginn einer unendlichen Bahn, sie aber ist das ewig in sich Vollendete. Immer sterbend, ewig lebend scheint sie in sich die Eitelkeit der Eitelkeiten; ihren Geschöpfen, den Menschen aber ist sie die größte Wichtigkeit. An kindischen Künsteleien mit ihr, am Torengeschwätz über sie und dem Stumpfsinn der Masse in ihr hat sie Lust, denn alles ist Spiegelung ihres Seins. „Man gehorcht ihren Gesetzen, auch wenn man ihnen widerstrebt; man wirkt mit ihr, auch wenn man gegen sie wirken soll." „Ihre Krone ist die Liebe. – – Durch ein paar Züge aus dem Becher der Liebe hält sie für ein Leben voll Mühe schadlos." „Alles ist immer da in ihr. Vergangenheit und Zukunft kennt sie nicht. Gegenwart ist ihr Ewigkeit." „Jedem erscheint sie in einer eigenen Gestalt. Sie verbirgt sich in tausend Namen und Termen und ist immer dieselbe." „Ich sprach nicht von ihr. Nein, was wahr ist, und was falsch ist, alles hat sie gesprochen. Alles ist ihre Schuld, alles ist ihr Verdienst." Eine Rhapsodie an die neugefundene Allmutter, die Gesetz und Notwendigkeit ist und Leben und alles in allem und für Goethe die Unendliche, der er hingegeben ist als ihr Kind, um von ihr alles zu empfangen – im Erkennen, im Leben, in der Liebe. Als der ganz alte Goethe die Blätter wieder zu Gesicht bekam, an die er keinerlei Erinnerung bewahrte, freute er sich über diesen Komparativ, dem der Superlativ eines Erkennens gefolgt war, das nun in Scharen der Mitforscher und

Nachforscher sich verbreitet. „Man sieht die Neigung zu einer Art von Pantheismus, indem den Welterscheinungen ein unerforschliches, unbedingtes, humoristisches, sich selbst widersprechendes Wesen zum Grunde gedacht ist, und mag als Spiel, dem es bitterer Ernst ist, wohl gelten." Das All, das in lauter Gegensätzlichkeiten sich als die Einheit des Gesetzes erhält – Geburt und Grab Ein ewiges Meer, Ein wechselnd Weben, Ein glühend Leben –, es ist rein und ungeändert die Uranschauung, mit der der alte Heraklit die abendländische Philosophie begann. Goethe ist der Heraklit der Neuzeit, der heraklitischste der Geister – ist wie sein Ahn der Genius der Intuition.

Goethe wäre nicht Goethe gewesen, wenn der neue Mensch, den der Beamte und der Forscher in ihm zur Reife brachten, nicht auch in einer neuen Liebe sich selbst gefunden hätte. Das erste Jahrzehnt seines Weimarer Lebens ist das Jahrzehnt der Frau von Stein. Er fand in ihr oder schuf sich in ihr die große Seelenführerin, die ihm der Inbegriff alles Edelsten, Reinsten und Feinsten war. Eine zarte, leidende Frau, geborene von Schardt, sieben Jahre älter als er, seit dem 16. Lebensjahre Hofdame der Herzogin Anna Amalia, seit 1764 verheiratet mit dem Stallmeister Freiherrn von Stein auf Kochberg bei Rudolstadt, dem sie im ersten Jahrzehnt der Ehe sieben Kinder gebar – nur drei Söhne lebten –, begeistert von Clavigo und Werther, gehörte sie der feineren Bildung an, die gerade in den Frauen durch den jungen deutschen Dichtungsfrühling erweckt ward. Viel sagen die Worte, die Goethe bei der ersten Berührung nicht mit ihr, sondern nur mit ihrer Silhouette im Sommer 1775 in Straßburg unter ihr Bild schrieb: „Es wäre ein herrliches Schauspiel, zu sehen, wie die Welt sich in dieser Seele spiegelt. Sie sieht die Welt, wie sie ist, und doch durch das Medium der Liebe. So ist auch Sanftmut der allgemeine Eindruck." Es ist die Kraft zugleich und Sehnsucht des Goethischen Schaffens und wird es vor allem in dem Weimarer Anfangsjahrzehnt, die Welt, wie sie ist, und doch durch das Medium der Liebe zu sehen. Jene vornehme Klugheit des wahrsten Adels ist sein Ziel. So enthält und birgt auch bei ihm bereits der eigene trotzige, wilde, überbrausende Sinn doch soviel Güte, die sich nach der Vollendung sehnt in Sanftmut und Geduld. Er fühlte die Frau vorher als die Führerin zu sich selber. Schnell wächst die Innigkeit des Verkehrs. Im Januar 1776 beginnt

der Briefwechsel, von dem – eine eigene und vielbedeutende Fügung – nur die Briefe Goethes erhalten sind, – an 1800 Zettel und Briefe, darunter das große Reisetagebuch aus Italien –, eine Zeugnissammlung einziger Art. Der große Dichter, der umfassendste Geist der Zeit wendet sich täglich zu der älteren, leidenden Frau eines anderen, mit all seinen Anliegen ihr erschlossen, im Heranreifen zu höchstem Wirken wie ein Kind vor ihren Augen, mit allen kindlichen Wallungen des bewegtesten Herzens.

Er naht ihr mit einer Rückhaltlosigkeit des Bekenntnisses, die „mehr als Beichte ist, wenn man auch das bekennt, worüber man nicht Absolution bedarf." „Adieu, Engel, ich werde eben nie klüger und muß Gott danken dafür." Am Hang des Ettersberges empfangen und geschrieben geht an sie der Seufzer: „Der du von dem Himmel bist." Die tiefen Blicke in ihre Seele durchdringen sie ganz. „Die Sonne so golden blickend als je. – Nicht diesen Augen nur, auch diesem Herzen – Nein! es ist der Born, der nie versiegt. Das Feuer, das nie verlischt, keine Ewigkeit nicht! beste Frau, auch in dir nicht, die du manchmal wähnst, der heilige Geist des Lebens habe dich verlassen." Es ist von Anfang an die Sprache der Religion, die seine Liebe redet. „Wenn ich nur den tiefen Unglauben Ihrer Seele an sich selbst begreifen könnte, Ihrer Seele, an die Tausende glauben sollten, um selig zu werden." Wie die Heilige würde sie, erschaut und geglaubt, die Welt entsühnen und ihr die Seligkeit des Friedens bringen. Sie ist ihm der Quell der Heiligkeit, den er jetzt in sein Leben hinüberleiten will. Es sind da wunderbare Dichtungen – ihr allein geschrieben. „Warum gabst du uns die tiefen Blicke, Unsre Zukunft ahndungsvoll zu schaun?" Sie lieben in der Klarheit, dumpfem Erdentreiben, selbstischem Traumglück entrückt. Die Mystik der Seelenwanderung allein kann dieses einzige Einssein erklären. „Du warst in abgelebten Zeiten Meine Schwester oder meine Frau." Daher dies unbegreifliche Verstehen, daher diese Kraft der Linderung für seine Wildheit. Grenzenloser Dank für sie ist sein Dasein, die ihn gut macht, seine Sinne erhellt, sein brausendes Blut beruhigt. Ihr Leben ist wie ein Erinnern vorgelebter Zeiten, ein Doppel- und Halbleben, ein Dämmern am hellsten Tage – Qual des Schicksals, das doch nichts in ihnen zu verändern vermag. Schwere Schwankungen bedrohten aber doch im Beginn ihre

Einigkeit, da er ja doch ein Mann war und sie vor ihm zurückbebte. Liebesseufzer der höchsten Poesie lösen sich von seinem Herzen. „Also auch das Verhältnis, das reinste, schönste, wahrste, das ich außer meiner Schwester je zu einem Weibe gehabt, auch das gestört." „Wenn ich mit Ihnen nicht leben soll, so hilft mir Ihre Liebe so wenig als die Liebe meiner Abwesenden, an der ich so reich bin. Die Gegenwart im Augenblicke des Bedürfnisses entscheidet alles, kräftiget alles." „Die Welt, die mir nichts sein kann, will auch nicht, daß Du mir was sein sollst." „Die Hand des einsam Verschlossenen, der die Stimme der Liebe nicht hört, drückt hart, wo sie aufliegt." Die nie gewohnte Entsagung dringt am Quell des Daseins, in der Liebe in sein Wesen ein und wird die Herrscherin über ihn an seinem stärksten Wunsch. Das war ja der innerste Sinn seines gegenwärtigen Lebens: den eigenen Genuß opfern, um unendliche Güte und Hingabe zu beweisen in allem, reine selbstlose Hingabe und durch sie in seinem ganzen Reichtum zu wachsen. So klingt es wehmütig und fast schwermütig noch durch so manchen Brief. „Warum soll ich Dich plagen! Liebstes Geschöpf! Warum mich betrügen und Dich plagen und so fort. – Wir können einander nichts sein und sind einander zu viel. – – Aber eben weil ich die Sachen nur sehe, das macht mich rasend. – – Ich hab mein Herz – Es ist alles dumm, was ich sagen könnte. Ich seh Dich eben künftig, wie man Sterne sieht! – Denk das durch." Soll heißen: „Die Sterne, die begehrt man nicht, man freut sich ihrer Pracht." „Sie kommen mir eine Zeit vor wie Madonna, die gen Himmel fährt – vergebens, daß sein scheidender tränenvoller Blick den ihrigen noch einmal niederwünscht, sie ist nur in den Glanz versunken, der sie umgibt, nur voll Sehnsucht nach der Krone, die ihr überm Haupte schwebt." Eine himmlische Hoheit ist um sie und entrückt sie ihm in eine unendliche Ferne. Die tiefsten Stimmungen über sein Leben fliegen zu ihr. „Gestern als wir nachts von Apolda zurückritten, war ich vorn allein bei den Husaren, die erzählten einander Stückchen, ich hört's, hört's auch nicht, ritt so in Gedanken fort. Da fiel mir's auf, wie mir die Gegend so lieb ist, das Land! Der Ettersberg! Die unbedeutenden Hügel! Und mir fuhr's durch die Seele. – Wenn du nun auch das einmal verlassen mußt! Das Land, wo du so viel gefunden hast, alle Glückseligkeit gefunden hast, die ein Sterblicher träumen darf, wo du zwi-

schen Behagen und Mißbehagen in ewig klingender Existenz schwebst – wenn du auch das zu verlassen gedrungen würdest mit einem Stab in der Hand, wie du dein Vaterland verlassen hast. Es kamen mir die Tränen in die Augen, und ich fühlte mich stark genug, auch das zu tragen. – Stark! – das heißt dumpf." „Liebste, ich hab viel gezeichnet, sehe nur aber zu wohl, daß ich nie Künstler werde. Die Liebe gibt mir alles, und wo die nicht ist, dresch ich Stroh. Das malerischste Fleck gerät mir nicht und ein ganz gemeines wird freundlich und lieblich. Es regnet scharf im tiefen Wald. Wenn Du nur einmal hier sein könntest, es ist über alle Beschreibung und Zeichnung. Ich hab viel gekritzelt, seit ich hier bin, alles leider nur von Auge zur Hand, ohne durchs Herz zu gehen, da ist nun wenig daraus worden. Es bleibt ewig wahr: sich zu beschränken, einen Gegenstand, wenige Gegenstände recht bedürfen, so auch recht lieben, an ihnen hängen, sie auf alle Seiten wenden, mit ihnen vereinigt werden – das macht den Dichter, den Künstler – den Menschen." „Hoch auf einem weit rings sehenden Berge. – – – Die Täler dampfen alle an den Fichtenwänden herauf. N. B. Das hab ich dir gezeichnet." In seine tiefsten Lebensbeziehungen weiht er sie ein. Sie schreibt an seine Schwester Cornelie und erhält ihre Antwort. Anfang Juli 1777 bekommt Goethe die Nachricht vom Tode der einzigen Schwester, die so ganz in ihn hineingewachsen war – das Tagebuch enthält den Eintrag: „Leiden und Träumen –", sofort geht die Mitteilung an die Geliebte. Er faßt sein Leben in seinen Ergebnissen für sie zusammen. „Mit einem Blick auf den Morgen, da ich vor zwei Jahren zuerst in Weimar aufwachte, und nun bis hierher ist mir wunderbar, fröhlich und rührend geworden. Was mir das Schicksal alles gegeben hat, und wie nach und nach, wie man Kindern Freude macht, daß ich jedes Gut erst ganz ausgekostet, mir so ganz eigen gemacht habe, daß ich in die von mir ehdeß entferntesten Gefühle und Zustände lieblich bin hineingeleitet worden." „Hernach fand ich, daß das Schicksal, da es mich hierher pflanzte, vollkommen gemacht hat, wie man's den Linden tut. Man schneidt ihnen den Gipfel weg und alle schönen Äste, daß sie neuen Trieb kriegen – sonst sterben sie von oben herein. Freilich stehen sie die ersten Jahre wie Stangen da. Adieu. Ich kam von ohngefähr über den Kalender vom vorigen Jahr, da stund beim 7. November: „Was ist der Mensch, daß du sein gedenkest." Vorher

steht ein merkwürdiges Wort: „Gestern von Ihnen gehend, hab ich noch wunderliche Gedanken gehabt, unter andern: ob ich Sie auch wirklich liebe, oder ob mich Ihre Nähe nur wie die Gegenwart eines so reinen Glases freut, darin sich's so gut spiegeln läßt." Daß er ihr den Zweifel ausspricht, der sich selber im Aussprechen widerlegt, zeigt, welch ein Vertrauen ohne Grenzen zwischen ihnen war, – jenes grenzenlose Vertrauen, das die süße Gewohnheit ihres Verkehrs ward. Am Gedanken an sie wird er sich klar über das Allerinnerste seines Lebens. Es ist wirklich so: er spiegelt sich in ihr – und zwar mit der Gewißheit der aufrichtigsten Spiegelung – in der starken Arbeit der Selbstbildung, die ihn gerade beschäftigt. Sie ist für ihn das große Medium der Wahrheit.

So wiederholt sich mit Frau von Stein dasselbe Gesetz seines Seins wie bei Friederike und Lili. Er liebt in den geliebten Mädchen und Frauen die eigene leibhaft gewordene Seele, das tiefste Bedürfen des eigenen Lebens – so in Friederike die süße, eben ihm erblühende Natur, die er in der Botschaft von Rousseau und Herder her ergriff, – so in Lotte die gesundheitatmende Seele jener holden Sommerwelt, in der er selber für das große Schaffen seiner Genialität reifte, – so in Lili die feine Kultur, die in ihrer reichen Natürlichkeit, nicht ohne flimmernden Zwiespalt, sich auswirkte. Er liebte in Frau von Stein die beste Seele jener Welt von Formen, in die er in der großen Gesellschaft und seiner Weltrolle sich binden mußte. Sie war ihm die Formvollendung dieses Daseins und insofern ihre gesellschaftliche Vornehmheit keineswegs ein Gleichgültiges in seiner Liebe. Aber die Formvollendung der Vornehmheit bedeutet nur da einen wirklichen Wert, wo sie Ausdruck für einen schönen Adel des ganzen menschlichen Seins ist. Dieser – nach seinem damaligen Gefühl – liegt in der gütigen, stillen, reinen, tiefen und in sich gefaßten Seele. Eine solche ist wie der Spiegel der Wahrheit selbst; vor ihm schwindet und sänftigt sich jede wilde Leidenschaft, jedes selbstische Begehren. Er liebte wieder einmal in ihr das beste Lebensziel seiner Seele. Weil es das Ziel langer schwerer Arbeit an sich selbst war, die sich immer wieder erneute, erhielt sich die Liebe in gleicher Stärke über viele Jahre. Sie wurde wirklich für ihn die große Erzieherin und die linde Führerin. Im Tiefsten war es ja so, daß er sich selber bildete für sein neues Sein, aber in der ewigen herrlichen Selbst-

täuschung der Liebe, die des Lebens Krone ist, von der Liebe zu empfangen meinte, was er sich vielmehr als Liebe selbst erschuf. War sie denn wirklich so, wie er sie sah? so nörgelt die Neugier immer wieder. Müßige Frage! Ihm war sie so, – dies allein ziemt uns zu wissen. Die sogenannte Wirklichkeit des Menschen gibt es nicht. Der Mensch ist eine Unendlichkeit von Beziehungen und Bezogenheiten, in denen er in immer neuer Auswirkung geschaffen wird. Die Gnade waltet, wo sich aus seinem Sein hohes heiliges Leben schafft. Sie war der Geist seines Weimarer Beginns als Liebe, – auch hier im Innersten des Lebens Entsagung, Gehorsam, Verzicht, Treue und Dienst. Wer ein Selbstisches darin sähe, daß er in der Liebe im Grunde nur sich selber liebte, kennt das Leben nicht. Das ist das Wesen der Liebe: das Finden unser selbst in der völligen Hingabe an den andern. Der Adel und die Hoheit der Liebe liegt in der Unbedingtheit, mit der die Hingabe geschieht. Goethe gab sein ganzes Sein. Gerade da im Eingehn auf die Welt seine Seele sich in sich selbst verschloß und schließen mußte, wahrte er sich an dieser einzigen Stelle, an der seine Liebe sprach, die Kindlichkeit und das ungebundene Ausströmen des grenzenlosen Vertrauens. So verwandelte sich nicht nur seine Weimarer Seele in Liebe, sondern sie erschuf sich in Liebe. Goethes Wesen war Liebe, – er konnte nur in Liebe leben. Er war die größte unter den großen Liebesnaturen, in welchen der Geist ihrer Arbeit sich allemal seine Liebe schafft und in unsäglicher Hingabe an die geliebte Frau die Kraft des Wirkens findet. Es liegt keineswegs ein Rätsel in dieser Liebe zu der älteren Frau. In ihr, ja, in der Entsagung, die sie bedeutete, liebte sein sich neu gestaltendes Leben sich selber. Glücklich, wem solche Gabe der Liebe und der Dankbarkeit gegeben. Selig die Frau, deren Leben in solcher Liebe zur Ewigkeit erhöht wird.

II

Es wird Goethe zum tiefsten Bedürfnis, bei jedem Schritte seines Lebens sich an ihrer Hand zu fühlen. Indem in Wahrheit die inneren Notwendigkeiten in ihm sich in reinster Eigenbestimmung den Weg schaffen, verlangt es das Gebot seiner Liebesfülle, daß er alles als eine Gabe ihr darbringt und wie ein Geschenk von ihr empfangen will. In

dieser Zeit werden die Reisen ein Stück der bewußten Goethischen Lebenskunst. Der nur von der Natur und den größten Meistern lernen konnte, suchte durch die Reisen die Wirklichkeit des lebendigen Lebens, um an ihr zu wachsen, gelegentlich auch, um durch sie den Herzog weiter zu führen. Die Harzreise im Winter 1777, im November begonnen, geschah zunächst, um die Bergwerke zu besichtigen und für seine Tätigkeit in Ilmenau zu lernen. Allein reitet Goethe vom Kyffhäuser auf Nordhausen zu, nach Elbingerode zur Baumannshöhle, über Ilsenburg auf Goslar und nach Clausthal, um am 10. Dezember die Besteigung des Brockens zu unternehmen, die jedermann für unmöglich erklärt und zu der er den Förster mühsam überreden muß. Ein richtiger Entdecker also auch hier! Oben überblickt er „rings die ganze Welt in Wolken und Nebel, oben alles heiter." Unbekannt zieht er in der Gegend umher, heißt Weber, ist ein Maler, hat Jura studiert oder ist auch ein Reisender überhaupt. Das ist seine große Gabe, allen Tand des geheimrätlich-ministeriellen Zubehörs abstreifen zu können und wieder einzutauchen in die reine Menschlichkeit, um abermals an den Dingen zu lernen. Stollen und Schächte werden durchforscht und der Reichtum der Natur genossen. „Seltsame Empfindung, aus der Reichsstadt, die, in und mit ihren Privilegien, vermodert, hier herauf zu kommen, wo vom unterirdischen Segen die Bergstädte fröhlich nachwachsen." Überall ist er wieder der tüchtige, sich selber genügende und den Schwierigkeiten gewachsene Mensch. Dafür lohnt ihn der Jubel des Gelingens. „Nur die Freude, die ich habe wie ein Kind, sollten Sie im Spiegel sehen können! Wie doch nichts abenteuerlich ist als das Natürliche und nichts groß als das Natürliche." Der ganze anspruchslose Sinn und die Nähe zum einfachen Menschentum ist wieder da. „Wie sehr ich wieder, auf diesem dunkeln Zug, Liebe zu der Klasse von Menschen gekriegt habe, die man die niedere nennt, die aber gewiß für Gott die höchste ist. Da sind doch alle Tugenden beisammen, Beschränktheit, Genügsamkeit, grader Sinn, Treue, Freude über das leidlichste Gute, Harmlosigkeit, Dulden – Dulden – Ausharren." „Wie wenig der Mensch bedarf, und wie lieb es ihm wird, wenn er fühlt, wie sehr er das wenige bedarf." Es ist die Stimmung des früheren Faust: „Daß Demut, Niedrigkeit, die höchsten Gaben der liebevoll austeilenden Natur" und zugleich die des späteren: „Es reget sich die Menschenliebe, die Liebe Gottes regt sich nun." So senkt

sich ihm das inbrünstig ersehnte Ziel ins Herz: den „ganzen Tag in unendlich gleicher Reinheit." „Eine reine Ruh und Sicherheit umgibt mich." Sein eigenstes Gesicht für die Dinge wird hell, dem die Wirklichkeit Dichtung, die Dichtung Wirklichkeit wird und das Wunderbare allein im Natürlichen sich auftut. Gerade da suchen seine Gedanken in Sorge und Liebe den Herzog auf. „Ich denke des Tags hundertmal an den Herzog und wünsche ihm den Mitgenuß so eines Lebens, aber den rechten leckern Geschmack davon kann er noch nicht haben, er gefällt sich noch zu sehr, das Natürliche zu was Abenteuerlichem zu machen, statt daß es einem erst wohl tut, wenn das Abenteuerliche natürlich wird." Eine sehr seltsame Nachwirkung der Wertherzeit bereitete ihm eine eigene Pflicht am Wege; denn wenn er selber darüber hinauswuchs, so konnten Welt und Jugend nicht so schnell den Seelenführer eines neuen Geschlechts vergessen. Er suchte in strenger Wahrung seines Geheimnisses unter dem falschen Namen einen jungen Mann Plessing in Wernigerode auf, der sich in Wertherischer Selbstqual mit Briefen an ihn um Hilfe gewandt hatte, und versucht ganz vergeblich, ihn aus der selbstgemachten Quälerei der Grübelsucht auf die Natur zu weisen, die dem Dichter selber die große Erneuerung brachte. Noch also geht er den Menschen nach und erkennt die Pflichten, die aus seinem vergangenen Werk ihm erwuchsen. Aber die neue Reife, Reinheit und Stille duldet nicht, daß er im Vergeblichen sich verschwende. Einem neuen Geschlecht wächst er entgegen, dem er mit seiner Seelenkunst zum Retter bestimmt ist. Die Reise schuf sich ihr Gedicht, weil das Erlebnis eigen und stark genug war, um zum Bekenntnis zu drängen. Gebirgsnatur und seelisches Geschick klingen in der „Harzreise im Winter" wundersam zusammen. Das Lied schwebt wie der Geier auf Morgenwolken mit sanftem Flug in der Höhe. Wie doch ein Gott jedem in Glück oder Unglück die Bahn bereitet! Das Naturbild des Bergdickichts setzt ein, in dem kleines und großes Wild längst die Ruhe suchte. Sofort folgt wieder die Betrachtung. Leicht sind die gemächlichen gemeinen Lebenswege, – aber der Abseitige verliert sich in der Öde. Wer hilft dem Armen, „der sich Menschenhaß aus der Fülle der Liebe trank", der, in seinen Gram beschränkt, sich suchend in einer Sucht, die ihm nie genügt, seinen Wert verzehrt? Dem Vater der Liebe und seinem Trost wird er empfohlen, – mög dieser ihm die Augen öffnen

für die tausend Quellen der Erquickung in der Natur. Zu den Freunden auf der Jagd schweifen die herzhaft grüßenden Gedanken. Dem einsamen Dichter aber soll, statt mit Rosen, mit feuchtem Wintergrün die Liebe die Haare kränzen. Sie leuchtet ihm in Nacht und auf grundlosem Weg, lacht ihm ins Herz mit dem Morgen, trägt ihn empor, wo Winterströme ihm in seine Psalmen rauschen, und macht ihm den Brockengipfel, den geisterumwobenen, den gefürchteten, zu einem Altar des lieblichsten Dankes. Die Anrede an den Berg schließt das Gedicht. Aus den Wolken schaut der hohe Gipfel auf die Reiche der Welt und ihre Herrlichkeit, sendet ihnen die Ströme aus den Bergquellen und nährt sie aus den Erzadern seiner Brüder. Noch singt der Wanderer, der eigenen Sturmzeit kaum entrückt, wie er es bei den Pilgerfahrten aus Frankfurt tat, singt stoßweise die Bilder und Gedanken, wie sie ihm emporsteigen, aber nun dem Menschengeschick in weiser Betrachtung, im liebenden Mitgefühl für die Brüder zugekehrt, und sicher gestalten die Strophen den scheinbar regellosen Strom.

Jede dieser Reisen hat ihren eigenen Charakter. Die Reise nach Leipzig, nach Dessau und Wörlitz, nach Berlin galt nicht der Natur, sondern der Kunst, dem Hofe und dem Staat. Sie war nicht eine menschliche, sondern eine politische Reise, die im Geleit des Herzogs unternommen wurde. Künstlerisch-höfische Zwecke für Weimar, Zwecke des Fürstenbundes weisen den Wandernden die Straße. Wenn in Leipzig Corona Schröter für das Weimarer Theater gewonnen wurde, so ist sie, die, schön und hochgebildet, eine wahre Künstlerin war, hinfort der gefeierte weibliche Mittelpunkt jenes künstlerisch-geselligen Treibens, mit dem sich die neue Sendung Weimars als der Geisteshauptstadt von Deutschland in den festtäglichen Alltag des Hoflebens ausbreitete, zuweilen empor zu großen Tagen, wie etwa, da sie als die erste Iphigenie auf dem Naturtheater im Park stand. Für die Männerherzen bildete sie ein sehr beunruhigendes menschliches Element und schuf Goethe allerlei Mühe mit dem Herzog und mit sich selbst. Gleichfalls in die Kunstpolitik gehörte der Besuch des Wörlitzer Parkes, der Goethe für seine Schöpfung des Parks in Weimar zum Vorbild wurde. „Hier ist's jetzt unendlich schön. Mich hats gestern abend, wie wir durch die Seen, Kanäle und Wäldchen schlichen, sehr gerührt, wie die Götter den Fürsten erlaubt haben, einen Traum um sich herum zu schaffen. Es ist,

wenn man so durchzieht, wie ein Märchen, das einem vorgetragen wird, und hat ganz den Charakter der Elysischen Felder. In der sachtesten Mannigfaltigkeit fließt eins in das andere, keine Höhe zieht das Aug und das Verlangen auf einen einzigen Punkt, man streicht herum ohne zu fragen, wo man ausgegangen ist und hinkommt. Das Buschwerk ist in seiner schönsten Jugend, und das Ganze hat die reinste Lieblichkeit." Wenn diese Eindrücke den schöpferischen Funken der Landschaftskunst in Goethe entzündeten, so erhielt Weimar in seinem Park seine größte Schönheit als ein Gedicht der Goethischen Seele. Dagegen ging es nun in Berlin und Potsdam recht in den Strudel des Menschentreibens hinein. „Es ist ein schön Gefühl, an der Quelle des Kriegs zu sitzen, da sie überzusprudeln droht. Und die Pracht der Königstadt und Leben und Ordnung und Überfluß, das nichts wäre ohne die tausend und tausend Menschen, Pferde, Wagen, Geschütz, Zurüstungen, es wimmelt von allem." Es ist die erste Berührung Goethes mit dem Großstaat und mit großer Politik. Mehr als das – die größte Geschichtsgestalt der Tage blickt wie durch eine Wolke zu ihm hinüber. „Wenn ich nur gut erzählen kann von dem großen Uhrwerk, das sich vor einem treibt; von der Bewegung der Puppen kann man auf die verborgenen Räder, besonders auf die große alte Walze FR gezeichnet mit tausend Stiften schließen, die diese Melodieen eine nach der andern hervorbringt." Aus seiner Seelenklarheit lauscht er auf das mißtönende Welttreiben wie auf eine alte Drehorgel. „Gleichmut und Reinheit erhalten mir die Götter aufs schönste, aber dagegen welkt die Blüte des Vertrauens, der Offenheit, der hingebenden Liebe täglich mehr. Sonst war meine Seele wie eine Stadt mit geringen Mauern, die hinter sich eine Zitadelle auf dem Berge hat. Das Schloß bewacht ich, und die Stadt ließ ich in Frieden und Krieg wehrlos, nun fang ich auch an, die zu befestigen, wärs nur indes gegen die leichten Truppen." „Aber ach! die eisernen Reifen, mit denen mein Herz eingefaßt wird, treiben sich täglich fester an, daß endlich gar nichts mehr durchrinnen wird. – Wenn Sie das Gleichnis fortsetzen wollen, so liegt noch eine schöne Menge Allegorie darin." Endlich wird alles nur eiserner Reif sein, kein Tropfen strömenden Vertrauens dringt mehr hindurch. Das allgemeine Urteil, das Goethe über die sogenannte „große Welt" und das politische Leben gewinnt, könnte nicht bitterer und verächtlicher sein. „So viel

kann ich sagen, je größer die Welt, desto garstiger die Farce, und ich schwöre, keine Zote und Eselei der Hanswurstiaden ist so ekelhaft als das Wesen der Großen, Mittleren und Kleinen durcheinander." Lieber früh sterben, als endlich selbst in solchem Getriebe erliegen. „Ich habe die Götter gebeten, daß sie mir meinen Mut und Geradsein erhalten wollen bis ans Ende und lieber mögen das Ende vorrücken als mich den letzten Teil des Ziels lausig hinkriechen lassen." Der spätere Leitgedanke der Faustdichtung steigt an den Erfahrungen mit „großer Welt" in Goethes Seele empor. Wie von einer Kinderkomödie berichtet er über diese Berliner Dinge auch an den Freund nächsten Vertrauens, an Merck. „Ich guckte nur drein, wie das Kind in Schön-Raritäten-Kasten. Aber Du weißt, wie ich im Anschauen lebe; es sind mir tausend Lichter aufgegangen. Und dem Alten Fritz bin ich recht nah worden, da ich hab sein Wesen gesehen, sein Gold, Silber, Affen, Papageien und zerrissene Vorhänge, und hab über den großen Menschen seine eigenen Lumpenhunde räsonieren hören." Er ist wieder daheim, glücklich in seinem Tal, das ihm immer näher und andern und ihm genießbarer wird, „da ich die vernachlässigten Plätzchen alle mit Händen der Liebe polstere und putze und jederzeit mit größter Sorgfalt die Fugen der Kunst der lieben immer bindenden Natur zu befestigen und zu decken übergebe." Ein herziges Spielwerk ist ihm dies Hegen und Pflanzen in der Natur, mit dem er oft über flache Gegenden seines Zustandes wegschwimmt. „Im Innersten aber geht alles nach Wunsch." Das große Weltelement, auf das er sich eingelassen, hat Ähnlichkeit mit dem Wasser, das anzieht und doch dem Eintauchenden oft die Luft versetzt. Dann aber, wenn man aushält und zum Gefühl kommt, daß das Element einen trägt und man nicht untersinkt, „nun so findet sich im Menschen auch Glied und Geschick im Froschwesen, und man lernt mit wenig Bewegung viel tun." „Bäume pflanz ich jetzt." Im Element des reichsten und weitesten Welttreibens bleibt ihm immer der Rückzug in die Ruhe und Reinheit in sich selbst und in die hegende Seele.

Auf der Harzreise allein, bei der Dessau-Berliner Reise mit dem Herzog der strudelnden Welt hingegeben – die Schweizer Winterreise im Jahre 1779 war die eigentlich menschliche Freundschaftsreise, ein bewußter und gewollter pädagogischer Versuch, der menschlichen Durchbildung des Herzogs bestimmt, der an großen Gegenständen und großen

Menschen hingeführt werden sollte zu sich selber, herausgeführt aus allen Nichtigkeiten durchs Erhabene ins Erhabene des echten fürstlichen Pflicht- und Selbstgefühls. Sollte er in großen Schwierigkeiten des Wanderns und Steigens bedeutenden Anforderungen an seine ausharrende Tüchtigkeit genügen, so sollte er an gehaltvollen Menschen sich selber kennen lernen und erproben. Eigen genug kündigt Goethe die beiden der Mutter in Frankfurt zum Besuche an. Sehr deutlich macht er ihr, daß es eigentlich die Krönung ihres Lebens bedeute, wenn der Sohn, nun dreißigjährig, als vertrauter Freund mit einem regierenden Fürsten bei ihnen einkehre, und bittet sich aus, daß es durch fröhliche Gesichter gebührend gewürdigt werde. „Ich habe alles, was ein Mensch verlangen kann, ein Leben, in dem ich mich täglich übe und täglich wachse, und komme diesmal gesund, ohne Leidenschaft, ohne Verworrenheit, ohne dumpfes Treiben, sondern wie ein von Gott Geliebter, der die Hälfte seines Lebens hingebracht hat, und aus vergangenem Leide manches für die Zukunft hofft und auch für künftiges Leiden die Brust bewährt hat." Der Anfang ließ sich für Goethe als eine rechte Buß- und Sühnereise an, wenn er Friederike in Sesenheim und Lili in Straßburg sowie das Grab der Schwester in Emmendingen besuchte, zu wunderbarer Lösung alten Grams und alter Reue in seinem Herzen. „Ich blieb die Nacht", heißt es über Sesenheim, „und schied den andern Morgen bei Sonnenaufgang, von freundlichen Gesichtern verabschiedet, daß ich nun auch wieder mit Zufriedenheit an das Eckchen der Welt hindenken und in Friede mit den Geistern dieser Ausgesöhnten in mir leben kann." Und über Lili: „Die schöne Empfindung, die mich begleitet, kann ich nicht sagen. So prosaisch als ich nun mit diesen Menschen bin, so ist doch in dem Gefühl von durchgehendem reinem Wohlwollen, und wie ich diesen Weg her gleichsam einen Rosenkranz der treusten, bewährtesten, unauslöschlichsten Freundschaft abgebetet habe, eine rechte ätherische Wollust. Ungetrübt von einer beschränkten Leidenschaft treten nun in meine Seele die Verhältnisse zu den Menschen, die bleibend sind, meine entfernten Freunde und ihr Schicksal liegen nun vor mir wie ein Land, in dessen Gegenden man von einem hohen Berge oder im Vogelflug sieht."

Die Reise ging durchs Münstertal über Biel nach Bern, ins Berner Oberland, nach Lauterbrunnen und zum Staubbach, zur Oberen Stein-

bergalp und dem Zingelgletscher, dann über Grindelwald zur Großen Scheidegg, nach Meiringen, Brienz, Interlaken und Thun, hierauf in die Französische Schweiz nach Lausanne und Genf, in die savoyischen Gebirge nach Martigny und Chamounix, wieder über den Rhonegletscher und die Furka nach Realp und zum Gotthard, endlich zum Vierwaldstätter See und nach Zürich, wo sie Ende November eintrafen. Goethes Darstellung in seiner „Reise in die Schweiz" erzählt alles. Er durchdringt auch diese Welt mit seiner ganzen Seele. „Hätte mich nur das Schicksal in irgendeine große Gegend heißen wohnen, ich wollte mit jedem Morgen Nahrung der Großheit aus ihr saugen wie aus meinem lieblichen Tal Geduld und Stille." Seinem wegweisenden Erkenntnisgedanken wird er auch hier entgegengetragen. „Die Vegetation behauptet ihr Recht, auf jedem Vorsprung, Fläche und Spalt fassen Fichten Wurzel, Moos und verwandte Kräuter säumen die Felsen. Man fühlt tief, hier ist nichts Willkürliches, alles langsam bewegendes ewiges Gesetz." Der objektive Sinn Goethes entwickelt sich an der großen Natur und erfaßt sachlich Schönheit, Vegetation, Fels- und Bodenform. Auf den hohen Gipfeln der ganze volle Ton der Ergriffenheit und des beseligten Schauens! „Wir betraten endlich den oberen Gipfel und sahen mit größtem Vergnügen uns heute gegönnt, was uns gestern versagt war. Das ganze Pays de Vaud und de Ger lag wie eine Flurkarte vor uns. — Wir waren so hoch, daß die Höhen und Vertiefungen des vorderen Landes gar nicht erschienen. — — Vom See hatte sich der Nebel schon zurückgezogen, wir sahen den nächsten Teil an unserer Küste deutlich. — Über alles aber behauptete der Anblick über die Eis- und Schneeberge seine Rechte. — — Es sind keine Worte für die Größe und Schönheit dieses Anblicks, man ist sich im Augenblick selbst kaum bewußt, daß man's sieht. — Und immer wieder zog die Reihe der glänzenden Eisgebirge das Aug und die Seele an sich. Die Sonne wendete sich mehr gegen Abend und erleuchtete ihre größeren Flächen gegen uns zu. Schon was vom See auf für schwarze Felsrücken, Zähne, Türme und Mauern in vielfachen Reihen vor ihnen aufsteigen! wilde ungeheure undurchdringliche Vorhöfe bilden! wenn sie dann erst selbst in der Reinheit und Klarheit in der freien Luft mannigfaltig daliegen! man gibt da gern jede Prätension ans Unendliche auf, da man nicht einmal mit dem Endlichen im Anschauen und Ge-

danken fertig werden kann." Zwar mit dem Herzog wollte die Leitung nicht immer nach Wunsch gelingen. „Wär ich allein gewesen, ich wäre höher und tiefer gegangen. Aber mit dem Herzog muß ich tun, was mäßig ist. Doch könnt ich uns mehr erlauben, wenn er die böse Art nicht hätte, den Speck zu spicken und, wenn man auf dem Gipfel des Berges mit Müh und Gefahr ist, noch ein Stiegelchen ohne Zweck und Not mit Müh und Gefahr suchte." Der Besuch bei Lavater sollte endlich nach Goethes Willen Siegel und Spitze der ganzen Reise werden. Mit Worten innigsten Freundschaftsvertrauens hatte Goethe sich ihm angekündigt. „Ich habe dir viel zu sagen und viel von dir zu hören, wir wollen wechselsweis Rechnung von unserem Haushalten ablegen, einander segnen und für die Zukunft stärken, wieder ganz nahe zusammenrücken und uns freuen, daß wir noch in einer Luft Atem holen." „Mein Gott, dem ich immer treu geblieben bin, hat mich reichlich gesegnet im Geheimen, denn mein Schicksal ist den Menschen ganz verborgen, sie können nichts davon sehen noch hören." Die Erwartungen wurden auch wirklich dem ersten Eindruck nach erfüllt. „Die Bekanntschaft von Lavater ist für den Herzog und mich, was ich gehofft habe, Siegel und oberste Spitze der ganzen Reise, und eine Weide an Himmelsbrot, wovon man lange gute Folgen spüren wird. Die Trefflichkeit dieses Menschen spricht kein Mund aus. Wenn durch Abwesenheit sich die Idee von ihm verschwächt hat, wird man aufs neue von seinem Wesen überrascht. Er ist der beste, größte, weiseste, innigste aller sterblichen und unsterblichen Menschen, die ich kenne." „Hier bin ich bei Lavater im reinsten Zusammengenuß des Lebens, in dem Kreise seiner Freunde ist eine Engelsstille und Ruh – – – Lavater ist und bleibt ein einziger Mensch – – – Solche Wahrheit, Glauben, Liebe, Geduld, Stärke, Weisheit, Güte, Betriebsamkeit, Ganzheit, Mannigfaltigkeit, Ruhe ist weder in Israel noch unter den Heiden." Es klingt, als habe, unter dem Eindruck Lavaters Goethe heilsame Entschlüsse fürs eigene Leben gefaßt. „Ausdrücken kann ich dir nicht," schreibt er an Knebel, „wie lieb ihr mir täglich werdet, und wie ich Gott bitte, daß er uns, auch wenn wir wieder näher rücken, immerfort fühlen und genießen lasse, was wir aneinander haben. Daß die ehernen, hölzernen, pappenen Schalen, die uns oft trennen, mögen zertrümmert und auf ewig ins höllische Feuer geworfen werden. Wann werden wir lernen, uns der

eingebildeten Übel entschlagen und die wahren alsdann einander zutraulich ans Herz legen. Hebe diesen Brief auf, ich bitte Dich, und wenn ich unhold werde, zeig mir ihn vor, daß ich in mich kehre." Goethe ermahnt mit tiefem Ernst sich selber. Diese Reise zu großer Natur und großem Menschentum erhielt den seltsamsten Schluß durch den Besuch der kleineren süddeutschen und mitteldeutschen Höfe und endete so im Allzumenschlichen der aufgeblasenen Kümmerlichkeiten. Er ging nach Karlsruhe, nach Stuttgart, wo beim Besuch der Karlsakademie Schiller Goethe zum erstenmal mit Augen sah, nach Darmstadt und Homburg. „So ziehen wir an den Höfen herum, frieren und langweilen, essen schlecht und trinken noch schlechter. Hier jammern einen die Leute, sie fühlen, wie es bei ihnen aussieht, und ein Fremder macht ihnen bang. Sie sind schlecht eingerichtet und haben meist Schöpse und Lumpen um sich."

Wie anders klingt bereits der Sang dieser Zeit als der der Harzreise im Winter! Der „Gesang der Geister über den Wassern" erkennt, wie „Mahomets Gesang" den Genius, so nun, bei der Hinwendung Goethes zum Menschlichen, das allgemeine Menschenlos in dem Rieseln und Sprudeln. „Von dem Gesange der Geister habe ich noch wundersame Strophen gehört, kann mich aber kaum beiliegender erinnern." Der Staubbach bei Lauterbrunnen „bleibt immer ebenderselbe und macht einen unendlich angenehmen und tiefen Eindruck." Die gegenwärtige Anschauung des stäubenden Falls kleidet sich in herrliche Worte und wird in ihnen unmittelbar zum Bilde des Menschenwesens. Vom Himmel zum Himmel geht der Weg des Lebens, in ewigem Wechsel immer wieder zur Erde gezwungen, – rein aus der Höhe strömend, ein liebliches Spiel, schleiergleich und duftig, im leisen Rauschen zur Tiefe, – den Klippenwiderstand überwindend ein zorniges Schäumen zum Abgrund, – in der Flachheit des Wiesentales leises Schleichen und in der Weite des Sees ein Spiegel des Alls. Der Wind bereichert das Bild, – die Macht von außen, die über das Wasser herrscht, – bald lieblich mit ihm buhlend, bald in mächtiger Woge es aufwühlend. „Seele des Menschen, wie gleichst du dem Wasser! Schicksal des Menschen, wie gleichst du dem Wind!" Es ist wie „Mahomets Gesang" fast eine durchgeführte Allegorie und wiederholt sogar zum Teil die gleiche Bilderwelt. Vielmehr aber enthüllt es die

allerinnerste Kraft des Goethischen Geistes. Es ist die Kraft, Symbole zu bilden, d. h. das Wirkliche unmittelbar als Bild des Göttlichen, Bild ewiger geistiger Bedeutsamkeiten zu erschauen. Geist und Wirklichkeit bilden dieselbe Welt. Gegen die früheren Gedichte ist seelische Beruhigung und Vertiefung eingetreten; – die künstlerische Klarheit, die schon im Mahometgesange vollkommen war, stellt nicht mehr das Ich und das Selbst in seiner Mächtigkeit heraus, sondern umschließt liebevoll die ganze Menschenwelt in ruhiger Weisheit.

III

Das erste Weimarer Jahrzehnt ist an schöpferischem Gehalt so wichtig und groß wie nur irgendeins im Goethischen Leben. Aber seine Schöpferkraft findet den Ausdruck nicht in großen vollendeten Werken, sondern in der neuen Seele, die Goethe in wunderbarem Vorgefühl seiner Notwendigkeiten in sich hervorbringt. In der letzten Frankfurter Zeit konnte es scheinen, als wolle diese gewaltige Glut sich in einem einzigen mächtigen Emporflammen verzehren. Jetzt aber wird die Seele zur Arbeit eines langen Lebens umgeschaffen; – die geniale Vision wird methodische Tat. Die Methodik des Dienstes für ein langes Leben ist das Werk dieser Weimarer Anfangsjahre. Es sind ausschließlich Lebensmächte und große Wirklichkeiten, die an Goethe arbeiten – seine Beamtentätigkeit, die Natur, die Liebe zu Frau von Stein, und alle erziehen sie ihn zur Tüchtigkeit, zur Hingabe, zum Dienst der Treue, zu den großen Sachlichkeiten. Die große Liebe, die Wesen und Leben Goethes ist, ist in eine neue Gestalt umgebildet – in eine dauerhafte, langen unendlichen Lebens fähige, auf die Tiefen der Natur und Weisheit gegründete. Die Dichtungen umranken dies eigentliche Werk als ein Arabeskenspiel und harren, soweit auch sie in die Selbständigkeit der großen Kunst hinausgreifen, späterer Vollendung.

Die Dichtungen beginnen mit ersten Schritten der Loslösung von der Vergangenheit und des Hinübertastens in die neue Zeit. Als Erklärung eines alten Hozschnittes stellt sich „Hans Sachsens poetische Sendung" dar; der derb-gemütvolle Hans Sachsische Knittelvers der Fastnachtspiele und des Urfaust grüßt den Meister, der das Urbild jener Deutschheit schien, wie Goethe und Genossen sie erstreben. Alles wird gegeben

in der alten traulichen Lebensfülle, Innigkeit und Liebe der Götztage, – wie in die Werkstatt des Meisters Natur, Geschichte, Narretei und die Muse treten, ihm die Augen öffnen, die Stimme lösen, bis endlich das holde Mägdlein im engen Gärtchen ihm gezeigt wird, die Liebe ihm das Leben frisch erhält, die Seele weiht und der Eichenkranz ewig jungen deutschen Ruhms ihm von oben herabschwebt: dies ergibt eine Einheit geschichtlicher Empfindung und unmittelbaren Lebensgefühls, der eine Dichtung entquillt – schlicht und unverkünstelt empfangen wie Volkspoesie, aber dabei vollendete Kunst in der verklärten Vergegenwärtigung zugleich des angeblichen Dürerschen Holzschnittes und jener alten Kunstwelt und -weise, – leicht, geistreich, innig, warm, bildervoll und deutsch, – Ausklang jener Jugenddichtung, von der wir nicht ohne Wehmut im vollen Gefühl des dortigen Reichtums und der in ihm liegenden Möglichkeiten scheiden.

Schon aber bildet Charlottens Gestalt und Wesen sich in seine Dichtung hinein. Das Drama „Der Falke" war nach Boccaccios Novelle entworfen als zehrende Qual jener Liebe, die dem Ritter alles bis zum Letzten nimmt und dann erst erhört wird; – es sind die Lilistimmungen, die nach dem Werke riefen. Jetzt aber nahm die Gestalt der Dame die Züge seiner neuen hohen Seelenführerin an. So kam die um ihren eigenen inneren Schwerpunkt gebrachte Arbeit nicht zu Ende. „Die Geschwister" führen bereits im Oktober 1776 ganz in die Zeit der Frau von Stein hinüber. Goethe spielte den Wilhelm auf dem Herzoglichen Liebhabertheater und entnahm der Schatulle den Brief, den er vorlas und der wirklich von der Geliebten war. Ein kleiner Einakter in Prosa, schreitet das Werk über den „Clavigo" und die „Stella" hinaus. Ein Stück schlicht bürgerlicher Welt ist mit aller Feinheit und großer Liebe für diese einfachen Menschen gesehen. Noch schreibt der Wertherdichter mit seinem Sinn für die Idylle an seinem Liede der ehrwürdig schlichten Menschlichkeit, die vor Gott am höchsten gilt. Der Dichter des Werther zugleich und des Faust ist es, der in dieser nüchtern dumpfen Welt ein kleines Wunder in der bezaubernden Mädchenseele erblühen läßt, die, sich selber in ihrem Reichtum unbekannt, das Erwachen in großer Liebe erfährt. Nicht allein alle schönsten Tiefen des Menschenherzens kommen ins Spiel, sondern auch eine wirkliche seelische Gefahr, die leicht in Unglück und Wahnsinn führen könnte und hart daran führt in einer

richtigen Explosion. Da taucht denn aus furchtbarster Erwartung das reinste vollste Glück. Hier hat das kleine Werk seine scharfe dramatische Spitze. Dem Dichter in seiner heißen Liebe wollte die Geliebte nur Schwester sein. Sollte seine junge Seele nicht träumen, welch ein Augenblick müßte es sein, wenn aus der Schwesterliebe sich plötzlich einmal die große Leidenschaft löste? Das Wunschbild ist Dichtung geworden, aber im gestaltenden Eigenwillen des großen Künstlers, indem er sich den beglückenden Augenblick als ein wirkliches Erwachen aus dem völlig Unbewußten in einem ganz jungen Mädchen dachte, – das rechte Feld für sein zartes und reines Dichterkönnen. Das Ganze, wie es als eine Huldigung, ja aus der Andacht für Frau von Stein entstand, erhielt seinen Hintergrund in der unmittelbaren Angabe des Verhältnisses, – in Wilhelms Verehrung für die verstorbene Freundin, von der er die Tochter Marianne in seine Hut empfing. Sie hieß Charlotte und hat ihn aus vergeudetem Leben gerettet. So arbeitet Goethes Phantasie aus dem Gegebenen und Gelebten sich die reine Kunstgestalt der Erlösung.

Wilhelm – ganz wie Goethe – wurde nach wildem Leben in der Liebe der edlen Frau zu seinem besseren Selbst gebracht und fand das Glück der geduldigen, beschränkten, Taler auf Taler legenden Arbeit. Die seelische Verfeinerung, die er erfuhr, zeigt sich in der Güte des Anteils an der Kleinwelt der Menschen, wie er sie, ein feiner Dichter, mit einer leicht philiströsen Naturbildlichkeit bekundet. Fabrice steht neben ihm als der brave nüchterne Mittelschlag und führt ja im Werk auch nur die Gelegenheit für die Entwicklung herbei: Marianne als das holdeste, reinste, innigste Menschenbild, mütterlich, schwesterlich und liebend zugleich, vereint in sich alle Züge des vollendeten und geliebten, eben erblühenden Weibes. Mit sicherer Künstlerhand läßt der Dichter sie ganz leise ans Bedenkliche streifen, nur, um ihre vollkommene unbefangene Reinheit zu offenbaren. Auch fehlt ihr nicht ein sehr deutlicher Stich ins Spießbürgerlich-Hausfrauliche. Allem voran aber ist sie Kind. Welcher andere Dichter gibt eine so sicher umgrenzte Mädchengestalt? Die drei springenden Punkte der dramatischen Entwicklung treten in der deutlichsten Klarheit heraus! Wilhelms Schmerz, Mariannes Selbstentdeckung und ihr wirkliches Offenbarwerden. Noch wogen hier die Gefühle wie im Drama des Sturmes und Dranges, aber alles strebt ge-

dämpft einer mehr stillen, seelenvolleren Innigkeit zu. Am Ende gibt es solch ein volles Auskosten der überschwenglich großen und heiligen Minute, auf welches jene Zeit hinaus war. Bleibt für unser Empfinden heute eine kleine Bitternis peinlichen Gefühls in diesem Übergang der geschwisterlichen in die leidenschaftlich begehrende Liebe, so stammt sie genau aus der Qual, die in Goethes Verhältnis zu Frau von Stein trotz allem lag.

Es müßte auffallen, welch ein überaus großer Teil von Goethes Dichtung in dieser Zeit zur bloßen Gelegenheitspoesie gehört, wenn nicht auch dies zusammenhinge mit seiner besonderen neuen Aufgabe. Es ist Gelegenheitspoesie nicht in dem großen Goethischen Sinne, in dem jede echte und gewachsene Dichtung der bestimmten Gelegenheit des Lebens entspringt, sondern in dem ganz gewöhnlichen Sinne des Dichtens für zufällige gesellige und festliche Zwecke. Goethe nimmt die Hofgeselligkeit mit einem frohen und zuweilen übermütigen Ernst als eine Aufgabe auf sich und trägt ein Stück Verantwortung für ihren Geist. Er bringt in ihre Herkömmlichkeiten das freie Spiel einer selbständigen Phantasie und erhebt sie damit über sich selber. Diese kleinen Werke wollen nicht große Dichtung sein. Man könnte eher sagen: sie vermeiden es bewußt, auch nur daran zu streifen. Ihr einziger Sinn ist, den Augenblick zu adeln, – so wie er in dieser ganz bestimmten Stunde ist, durch lebhafte Erfindung, fliegende Verse, szenischen Reiz Auge und Ohr spielend zu ergötzen und nicht eine Minute aus dem Spiel herauszutreten. Was ein Augenblick in seiner Bestimmtheit zu sein vermag, das und nur das wollen sie offenbaren – sie leben vom Geist der Augenblicklichkeit. Man könnte höchstens verwundert sein, daß ein so großer Dichter in einer solchen Aufgabe eine so inbrünstig umworbene Pflicht sah. So aber sind dies Werke auf seinem Wege zur Meisterschaft in einer neuen Welt und gehören damit zur Arbeit der Selbsterziehung.

Die Maskenzüge, die besonders zur Feier der fürstlichen Geburtstage auftraten, wurden eine Literaturgattung, die Goethe lieb gewann. Er kam auch in späteren Jahren auf sie zurück, so vor allem in dem großartigen Maskenzuge von 1818 mit der Rückschau auf die große Zeit der deutschen Dichtung mit Wieland, Herder, Schiller und Goethe. Im zweiten Teil des Faust kommt im ersten Akt der Maskenzug zu seinem größten Werke. Der Aufzug des Winters oder der vier Weltalter, der

Zug der Lappländer, der weiblichen Tugenden, des Planetentanzes findet die sinnig anmutigen Worte, die sich aus der Erfindung ergeben. Beträchtlicher schon sind die kleinen Scherz- und Festspiele wie „Das Neueste von Plundersweilern", ein Anhang des alten Spiels, im Grunde eine feine höflich-höfische Huldigung für Anna Amalia, mit der Verspottung der neuesten Literaturrichtungen auf dem Bilde, das der Marktschreier auf seiner Tafel vorweist. Anderer Spiele Sinn ist wirklich allein, die Hofgesellschaft anmutig zu erheitern. „Lila" wurde für die Herzogin Luise geschrieben und trieb ein Schattenspiel mit den trüben Mißhelligkeiten der fürstlichen Ehegatten. Lila, die die Trennung vom Gatten nicht ertragen kann, wähnt ihn tot, sich unter lauter Schatten. Ihre ganze Umgebung zusammen mit dem Gemahl verkleidet sich in Geister und umgibt sie mit Geisterchören, weckt die Hoffnung des Wiedersehens in ihr und führt den Gatten in ihre Arme. Das opernhaft-anmutige Ineinander der beiden Welten ist der Reiz und die Vereinigung der Gatten im Wiedererwachen der Seele zum Glück der Sinn. Ein köstlicher Kernspruch läßt die innerste Goethische Weisheit des Lebens aufblitzen: „Feiger Gedanken Bängliches Schwanken, Weibisches Zagen, Ängstliches Klagen Wendet kein Elend, Macht dich nicht frei. Allen Gewalten Zum Trutz sich erhalten, Nimmer sich beugen, Kräftig sich zeigen, Rufet die Arme der Götter herbei." Eine Frucht der Schweizer Reise war „Jery und Bätely", schweizerisch nur in der Dekoration, im übrigen urewiger Singspielstoff: das spröde Mädchen, der schüchterne Liebhaber, der derbe Geselle mit seinem groben, absichtlich herausfordernden Streich, der, durch den Liebhaber besiegt, das Mädchen den Trefflichen schätzen lehrt und die jungen Leute zusammenbringt.

Wir sind mit diesen Werken bereits bei einem Versuch Goethes, der ihn viele Jahre als ein ernstes Anliegen beschäftigt hat und, da er endlich aufgegeben werden mußte, eine der Niederlagen in seinem Schaffen ist. Er wollte im Bündnis mit einem Komponisten, als den er später Kayser wählte, das deutsche Singspiel zur Oper entwickeln und damit dem Theater eine neue bedeutende, reizvolle Kunstform gewinnen. Der Genius Mozarts ließ alle diese gleichzeitigen Versuche in Nichtigkeit versinken. Die deutsche Kunst kann nur beklagen, daß sich nicht Goethe und Mozart in gemeinsamer Arbeit gefunden haben. So gibt sich

„Scherz, List und Rache" noch harmloser als die anderen, ist noch mehr nur als Singspiel gemeint und für eine geistreich bewegliche Musik gedacht. Es sind sogar die alten herkömmlichen Maskengestalten – Scapin, Scapine und der geizige Arzt. Die beiden Spitzbuben prellen ihn durch lustige List um sein Geld. Verkleidungsspiel, viel Zärtlichkeit und äußerst fliegende leichte Verse machen den Reiz der kleinen Nichtigkeit aus. „Die Fischerin" schließt diese Reihe als das anmutigste und poesievollste der kleinen Festspiele. Sollten sonst neue Bühnenreize fürs Ohr gewonnen werden, so wird diesmal vor allem dem Auge sein Fest bereitet, das wie immer aus der unmittelbaren Gegenwart entspringt. Inhaltlich wieder eine Nichtigkeit. Das liebe Dortchen grämt sich über die Nicht-Beachtung und Nachlässigkeit des Vaters und des Liebsten. Sie zu ängstigen, hängt sie den Hut ins Gesträuch über dem Fluß und wirft den Eimer dorthin. Da gibt es nun wirklich Klagen und Rennen, da sie meinen, sie sei ertrunken, Herbeieilen der Nachbarn, Durchsuchen der Ufer mit Fackeln, Aufatmen der Ihren, da sie wieder erscheint, und allgemeiner Jubel. Zur Strafe dieses Streichs muß sie, die sich lange gesträubt, schon morgen Niklas Frau sein. So spielt in alle diese kleinen Scherze das ewig Menschliche, leicht und anmutig gefaßt, hinein: Nachlässigkeit, Formlosigkeit und Herrendünkel der Männer, Ehescheu zarter Mädchen, unschuldige Verruchtheit der Naiven, auch wohl leise Verrücktheit überstiegener Kultur. Nirgends aber greifen wir das Wesen dieser Dichtung wie hier, wo es sich wieder um Goethische Volksdichtung handelt. Das Stück wurde in freier Natur im Park von Tiefurt gespielt – die Zuschauer saßen im Gartenhaus, dessen Hinterwand ausgehoben ward. Alles war angelegt auf den Augenblick, da beim Anrufen der Nachbarn erst im Vordergrund, dann weiter und weiter zurück am Ufer der Ilm Fackeln und Feuer aufflammten und den ganzen schlängelnden Fluß erleuchteten, indes die Umgebung in tiefer Nacht lag. Um ein Stück kindlicher Augenfreude war es zu tun. So will all diese Dichtung verstanden sein – als anmutige Verklärung des Momentes, in diesem Fall als Wonne an der Natur. Wie nun diese in Mond, Nacht, Wald, Licht, Gesang, urwüchsigem Gefühl selber spielt und mitspielt, ist der Geist der Naturpoesie verschwenderisch über das Stück ausgegossen. Volkslieder und Volksballaden werden gesungen, mit dem „Erlkönig" beginnt es. Es ist eigent-

lich ein seltsamer Zusammenhang. Der große Dichter wurde beim Übergang an den Hof und seine Geselligkeit zum reinen Theatermanne, der die Flamme der großen Kunst wohl einmal verdecken oder zu schwächstem Glimmen herabschrauben kann. Aber auch dies ist ein Stück seiner Erziehung zu Leben und Wirklichkeit.

Auf einer beträchtlich höheren Stufe stehen die beiden Satiren „Der Triumph der Empfindsamkeit" und „Die Vögel". Jenes bedeutet die völlige Loslösung von allen den Verlogenheitsformen, die das Empfindsamkeitsfieber und die ungesunde Wertherei angenommen; von glänzendem Witz, selbst in der Erfindung der äußeren Intrige, ist es recht ein Werk des jungen Weltmannes, der Goethe nun geworden war. Eine Hofgesellschaft, des Dichters neue Umgebung – lebensfrische Mädchen und Herren. Der empfindsame Prinz hält die Seele der Fürstin gefangen. Der Fürst liebt seine Frau und möchte sie befreien. Ein unverständlicher Orakelspruch erhält durch die Entwicklung der Handlung seinen Sinn. Der Spott gilt der Empfindsamkeit, die jeden Zusammenhang mit der Natur verliert und statt ihrer nur in den eigenen Einbildungen schwelgt, und zugleich dem guten geduldigen Publikum, das sich alles – sogar die 6 Akte des Spiels – gefallen lassen muß. Der Prinz reist mit seiner „Natur" im Koffer – Wasserfällen, die aufgezogen werden, und künstlichem Vogelgesang u.s.f. und sogar seiner „Liebe", der geflickten Braut, der Puppe. Dies sehen ist die Heilung der guten Prinzessin. In das Werk nahm Goethe als Zwischenspiel das Monodrama „Proserpina" auf, das er für Gluck auf den Tod seiner Nichte gedichtet, und berührte hier über das Singspiel hinaus die große deutsche Musik, wie sie in Gluck zur musikalischen klassischen Tragödie hinstrebte. Glänzender noch arbeitet der einzige ausgeführte Akt der „Vögel" nach dem Vorbild der geistreichsten Aristophanischen Komödie, deren Dichter hier im Epilog den oft wiederholten Beinamen „der ungezogene Liebling der Grazien" empfängt. Treufreund und Hoffegut sind diesmal deutsche Philister, natürlich Literaturphilister wie alle Deutschen, Schuhu der große Kritiker, die Vögel das immer wieder betrogene gutgläubige Publikum. Der große Schwadroneur Treufreund schwätzt ihnen den Unsinn vor, wie sie die Herrschaft über Götter und Menschen gewinnen können, – eine Satire, die höher greift als die im Triumph der Empfindsamkeit, da sie nicht nur eine vorübergehende Zeit-

strömung, sondern allgemein menschliche Formen der Verkehrtheit trifft, wenn sie auch ohne Bitterkeit und Schärfe im harmlos Witzigen und Übermütigen festgehalten wird. Nimmt man diese Werke als das, was sie sind, – nicht große Dichtung, sondern Gelegenheitsspiele, bestimmt, ein geselliges Zusammensein geistreich zu erhöhen, dann geben sie einen hohen Begriff von der Hofgesellschaft, für die solches geschaffen wurde, – wie mußte in ihr das ausgeprägt ästhetisch-literarische Interesse verbreitet sein! Denselben Eindruck gibt das handschriftliche Journal von Tiefurt, das nach französischem Vorbild 1781 für den Kreis der Anna Amalia geschaffen wurde und bis 1784 auf 47 Nummern kam. Goethe, Wieland, Herder und Knebel, Seckendorf und Einsiedel schrieben darin. Goethes Aufsatz „Die Natur" weist wie seine Oden „Welcher Unsterblichen soll der höchste Preis sein?" und „Edel sei der Mensch, hülfreich und gut" in die höchsten Gegenden des Geistes. Im ganzen hat es etwas Rührendes, wie weit der junge Genius auch mit seinem Talent sich darauf einließ, sich ganz hineinzupassen in diese seine neue Welt mit ihren geselligen Spielen. Er erschrieb sich eine gewandte und leichte Hand für alle die Ausdrucksformen höfisch-gesellschaftlichen Vergnügens und konnte sie im zweiten Teil des Faust für den Kaiserhof des ersten Aktes gebrauchen. Es wußte denn auch die höfische Gesellschaft ihren Dichter zu ehren. Über das Schattenspiel „Minervas Geburt, Leben und Taten", das zu Goethes 31. Geburtstag gegeben wurde, schrieb kein Geringerer als Karl August selbst im Tiefurter Journal den Bericht. Minerva liest im Buch des Schicksals diesen glücklichen Tag, der „einen Mann schenkte, welchen wir jetzt für einen unserer besten und gewiß mit Recht für den weisesten Schriftsteller ehren". Ein Genius schreibt in die Wolken den Buchstaben G., Minerva beschenkt ihn mit der Leier und den Kränzen der Muse, Momus gibt seine Peitsche hinzu, die Namen Iphigenie und Faust erglänzen.

Mit dem Bruchstück „Elpenor" hebt Goethe die höfische Gelegenheitsdichtung in die große Poesie empor. Es rückt bereits an die Iphigenie heran und will in seiner Form den Gang der freien Rhythmen noch nicht ganz in den Shakespearevers der späteren Iphigenie binden. Als Festspiel für die Geburtstagsfeier des erwarteten Erbprinzen war es im Jahre 1781 gedacht – die Geburt einer toten Prinzessin ver-

eitelte die Hoffnung. Als dann 1783 der Erbprinz geboren wurde, nahm der Dichter es wieder vor und vollendete zwei Akte. Später schickte er es einmal, ohne den Verfasser zu verraten, an Schiller, der es für eine gebildete Dilettantenarbeit nach guten Vorbildern hielt, – ein Urteil, das freilich unbegreiflich erscheint. Goethe selber verwarf die Dichtung als ein unglaubliches Vergreifen im Stoffe. Es ist der Tag, an dem der Prinz Elpenor, ein herrlicher, zum Herrschen geborener Knabe, von seiner vermeintlichen Pflegemutter weg auf Geheiß des vermeintlichen Vaters in sein Reich abgeholt werden soll. Alle Menschenbilder haben den klaren griechisch heroischen Umriß: wie der Knabe in seiner frühlingshaften taufrischen Keimkraft, so die liebevoll innige Mutter, die den Sohn verlor, in dem Knaben Ersatz des Sohnes fand und ihn in furchtbaren Worten zur Rache weiht; die treue, alte, weise Dienerin, die nur Mütterlichkeit ist und sich frei hält von den Schrecklichkeiten ihres Hofs; der alte gebeugte Diener des Tyrannen, der um Verbrechen weiß, aber nach dem langen, langen Druck keiner Auflehnung gegen den Herrn mehr fähig ist. Die große Welt steht in ihrer weiblichen Vornehmheit und Seelenhöhe vor uns, aber auch in männlicher Rauheit und Gewalttätigkeit. Im Hintergrund zum Ausbruch bereit lauern verborgene Verbrechen – Verrat und Mord. Der Weg des glänzenden Knaben in das Leben ist vielleicht der Weg in frühen Tod. Manches Wort melancholischer Lebensweisheit steht da und bekundet, wie die Erfahrung des großen Lebens sich in Goethe bitter vertieft hat. „Wer alt mit Fürsten wird, lernt vieles, lernt zu vielem schweigen." Es ist vom Rat die Rede. „Du sollst ihn haben, wenn du ihn verlangst, Auch unverlangt, wenn du ihn hören kannst." Dies Spiel ist Goethe in seiner reifen Weltkenntnis, im Heranwachsen zur Poesie des großen mächtigen Lebens. Eine furchtbare Tragödie sollte Festspiel werden – das war das unglaubliche Vergreifen im Stoff und ließ das Werk als Bruchstück liegen.

Mit ein paar kleineren Werken ist der Dichtung auch dieser Zeit die Erhebung zur hohen Poesie gelungen. Werke der Gelegenheitsdichtung sind auch sie, ja, sie zumeist, aber alle Gebundenheiten fallen ab, die freie Seele taucht empor und trägt sie mit sich in die Freiheit großer Kunst. „Miedings Tod" und „Ilmenau" sind Dichtungen der feinsten Goethischen Menschlichkeit. Gestorben ist der brave Tischlermeister, der im uneigennützigen, karg bezahlten Dienst für die theatra-

lischen Liebhaberkünste Leidenschaft und Glück seines Lebens fand. Da lebt nun mit munterem Geklapper, mit Eilfertigkeit so vieler, überstürzt und farbenvoll die schnell zusammengezimmerte Bühne auf. Aber – Mieding ist tot, das Wort läßt alle Arbeit stocken. Ihm gelte ein Wort ernster Totenfeier. Weimar sei gerührt. „O Weimar! dir fiel ein besonder Los! Wie Bethlehem in Juda, klein und groß!" Die Muse soll seinen Namen rufen und in der wirren und gleichgültigen Welt erhalten. Der Staatsmann ehre ihn, der unbekümmert auch ein schwer Geschäft begann. Die Minute drängte, endlich gelang es doch. Eine Natur entstand aus widerstrebenden Elementen – „Und, so verdient, gewährt die Muse nur Den Namen ihm – Direktor der Natur." Andere werden aus Gewinnsucht unternehmen, was er aus Lust an der Sache tat. Der Sarg – wie schlecht verziert und das Gefolge wie gering! Aber alle sind in diesem Lose des Sterbens gleich – er schuf, was künstlich war, und nicht, was Vorteil gab, und starb vertröstet, wie er gelebt. Wer singt ihm das letzte Loblied? Schauspielerinnen und ihr Gefolge – das Volk der Schattenspiele aus all der weiten Welt dramatischer Dichtung? Nein, die Gute, die Musengesandte. Corona erhält hier von Goethe den Kranz der Unsterblichkeit. Die ganze Ästhetik wird in wenige Worte gefaßt. „Die Natur erschuf in ihr die Kunst", „Und selbst dein Name ziert, Corona, dich", „Nur absichtslos, doch wie mit Absicht schön." „Und hocherstaunt seht ihr in ihr vereint Ein Ideal, das Künstlern nur erscheint." Wir sehen sie den reichen, blühenden Trauerkranz erheben, das Volk schweigt, die weiche Stimme gießt sich ins Herz und sagt den Dank. Das Höchste ward dem Armen gegeben. „Dir gab ein Gott in holder, steter Kraft Zu deiner Kunst die ewge Leidenschaft." Diese Leidenschaft erhielt ihn in böser Zeit und macht sein Grab zum Pilgerziel derer, die die Natur ebenso schuf. „Fest steh dein Sarg in wohlgegönnter Ruh; Mit lockrer Erde deckt ihn leise zu, Und sanfter als des Lebens liege dann Auf dir des Grabes Bürde, guter Mann!" Ein einziges Kulturbildchen und ein vollendetes Gedicht! Der Genius hat das wackere Faktotum in seine Brüderschaft vom Künstler zum Künstler aufgenommen und ihm damit Teil an seiner Unsterblichkeit gegeben. Er hat die Hofgesellschaft gezwungen, reinste Menschlichkeit zu fühlen. „Ich bin mir noch keiner so schönen Sensation bewußt, als dieses Gedicht in unserm Kreis gemacht hat."

Viel mehr doch hält „Ilmenau am 3. September 1783" ein wesentliches Stück des Goethischen Lebens fest. Vier Strophen Einleitung geben die Landschaft mit Tal und Berg, die Erinnerung der häufigen Wiederkehr in diese Stätte des Friedens. Daß es auch hier Menschennot gibt, davon wendet der Wanderer die Gedanken ab. In den Traum der Melodieen in dieser Natur sinkt er ein, da Nebel und Wolken mit einmal Dämmerung herbeiführen. Die Erfindung des Gedichtes beruht darauf, daß nun wie im Traum das eigene Jugendleben dem Dichter wieder emporsteigt. Er gibt das prächtige Bild der Nachtszene wie aus einem Shakespearischen Lustspiel: eine Schar geister- und gnomenhaft in den Reisighütten bei zerstreuten Feuern, ein Geschlecht shakespearischer Jugend, unbändig, roh und adlig zugleich: Knebel schmauchend in trockenem Humor, Seckendorf feingliedrig mit dem Sang von den Sphärenharmonieen auf den Lippen, nah in der Hütte der schlafende Herzog. Da erblickt der Dichter sich selbst im eigenen Bilde der Vergangenheit und spricht sich selber an, den Wache Haltenden, den Sinnenden, den Leidenden. Wer? Woher? Er weiß es nicht, aus der Fremde gekommen, durch Freundschaft fest gebannt. Schwere Gedanken steigen auf an das eigene Werk, das, rein begonnen, verdammenswert ward, indem es Glut und Gefahr erregte – an die eigene Unfertigkeit, der er Leben in Größe und Freiheit sang und Liebe der Menschen erwarb, aber die arme Kunst nicht versteht, sich künstlich zu betragen. So sitzt er nun schuldig-unschuldig, gestraft – beglückt. Aber alle Liebe wendet sich dem schlafenden Herzog zu. „Doch rede sacht! denn unter diesem Dach Ruht all mein Wohl und all mein Ungemach!" Sprach je ein Dichter so zu seinem regierenden Fürsten? Ein edles Herz, dem Natürlichen entfremdet durch Schicksalsenge, im Streben zum Echten in sich selbst entzweit, unbändig, gesonnen, die Herrschaft zu erobern, die ihm das Geschick geschenkt, taub dem Worte der Liebe und des liebenden Zuspruchs. Man muß der Zeit vertrauen, die den glänzenden Schmetterling aus dieser Raupe lösen wird. Noch irrt er mit Leidenschaft, da er doch die Wahrheit will, verstürmt zwecklos das Leben in beständigen Todesgefahren, unmutig-düster, und macht dem Freunde das Wachen zu einem schweren Traum. „Verschwinde, Traum!" Das helle Bild der Gegenwart setzt sich gegen die düster geniale Erinnerung. Schatten schwinden, die wahre Sonne lacht.

Lang schon begann das neue Leben. Das fleißige Volk gedeiht, und Ordnung schafft das Glück. Der Winkel des Landes wird zum Vorbild für den Fürsten: sich selbst beschränkendes Entbehren erzieht zu wahrem Herrschertum. Der frohe Aufruf für die Zukunft endet: ein männlich ruhiger Säemann darf der Fürst auf das Glück der künftigen Ernte trauen. – – – Die volle Würde des Dichters gegen den Fürsten hat Goethe gewahrt – sein Gedicht stellt die überlegene Wahrheit als die Führerin zu sich selber vor dem Herzog auf. Wieder dichtet er aus unmittelbarer Wirklichkeit des Bildes, das aber als eine Wirklichkeit der Erinnerung, als Traum aufsteigt – daher die Doppelung der Persönlichkeit, die sich selbst und ihrem jugendlichen Herren in männlicher Klarheit gegenübertritt. Dies ergibt das wundervolle Gegeneinander des Nächtlich-Romantischen und des Taghell-Gesunden, der dumpfen Vergangenheit und der hoffnungsfrohen Zukunft. Die freimütigste Stellung zum Fürsten schließt das frohmütigste und rückhaltloseste Bekenntnis über sich selbst ein. Dies ist das Gedicht, in dem das Gedächtnis jener Goethischen Lebensjahre weiterlebt – wie Miedings Tod ein Zeugnis der Goethischen Menschlichkeit in ihrer Freiheit, Weisheit und Güte.

Bleiben diese beiden Gedichte immerhin noch an den Goethischen Dienst dieser Jahre als Hofdichter und Seelenführer des fürstlichen Freundes gebunden, so schwebt das Lied „An den Mond" im Luftkreis der reinen Lyrik, von allen Zufallswirklichkeiten losgelöst, in der ewigen Gleichheit der Natur und der Seele mit sich selbst. Wohl war ein äußerer Anlaß da – die arme Christel von Laßberg endete in Liebespein ihr Leben in der Ilm nahe bei Goethes Gartenhaus –, die vom Mondschein glitzernden Wasser bekamen dadurch etwas von Gespensterklage und unheimlich bannender, lockender Macht. „Diese einladende Trauer hat was gefährlich Anziehendes, wie das Wasser selbst, und der Abglanz der Sterne des Himmels, der aus beiden leuchtet, lockt uns." (An Charlotte 19. Januar 1778.) Aber wer denkt dieses Anlasses noch? Die ursprüngliche Fassung, mit der Melodie im Frühling 1778 an Frau von Stein geschickt, spricht in den ersten vier Strophen die Stimmung des Dichters aus, in den beiden letzten wendet sie sich an Frau von Stein und ihr stilles Glück. In der Linderung des Mondenglanzes über dem Tal, mild wie das Auge der Liebsten über seinem Geschick, bleibt das beweg-

lich brennende Dichterherz, still wie ein Gespenst, an den Fluß gebannt, er mag im Winter todbrohend schwellen oder im Frühling in seinen Blüten unendliches Leben wecken. Die schwere und sich lösende Stimmung klingt nicht in Gedanken aus, das Weh bleibt verschwiegen. Aber ihm selbst und der Geliebten antwortet der Trost der Seligkeit, die ihnen bereitet, auf das unausgesprochene Leid. Sie – und er in ihr – der Welt verschlossen – hat den Freund, mit dem sie still die unendlichen nächtigen Tiefen der Seele genießt, die die Menschen nicht kennen oder verachten. Die Linderung, die der Mond über die Natur bringt, bringt Liebe über die Seele. Das tiefe Versinken in gefährlichem Weh in den ausschwellenden vier Strophen, das Auftauchen in den seligen Trost in den beiden letzten gibt den Rhythmus einer unendlichen Melodie und macht das Wässerlein der Ilm zum Meere, – Naturbild und Seele durchdringen sich zu wunderbarer Einheit. Aber die letzte Fassung des Gedichts hat nun erst die volle, in jedem Teile schlummernde Melodie geweckt. In kunstvoller Geschlossenheit binden sich die Abschnitte. Die ersten drei Strophen leiten ein – sie geben das Bild in der unmittelbaren Bezogenheit auf die Seele des Dichters, seltsamerweise ist es nicht mehr das Auge der Liebsten, sondern das des Freundes, das mild auf das Geschick des Dichters blickt: das im Mondenglanz linde Tal weckt den Nachklang froher und trüber Zeiten in der Einsamkeit des Wandelns durch schmerzlich-herbe Erinnerung. Die vier Strophen der Ausführung schließen sich deutlich in zwei Paare zusammen. Scherz, Kuß und Treue verrauschten wie der Strom und hinterließen die Qual des Gedenkens an das köstliche Einst. Aber das rastlose Rauschen soll die Melodieen des Dichters wecken im Wüten der Winternächte wie im Blühen der Frühlingspracht. Den beiden Schlußstrophen ist ihre Weiblichkeit genommen – sie scheinen nun der Ausklang des Dichters zu sein. Die stille Seligkeit ist das Gegenbild des verfließenden Unbestandes – das Ganze wurde in Wahrheit ein neues Lied. Nicht mehr der gespenstischen Gebanntheit einer in der Lindigkeit der Natur schmerzerfüllten Seele antwortet tröstend die Zuflucht stillen, sich in sich selbst beschränkenden Glücks. Sondern der im Mondglanz rauschend dahinfließende Fluß ist zur Melodie geworden, die das Lied beherrscht. Er bringt die Wehmut der Lebensgesichte, er weckt die Lieder im Dichter. Die letzten Strophen sind kaum noch

Gegensatz, sondern nur Ausklang. Alles strömt in einem einzigen Fließen, der Mondglanz im Anfang gibt dem Ganzen das Weiche. Das Werk ist von allen seinen Anlässen losgelöst – in dieser letzten Fassung ist es das vollkommenste Lied der deutschen Sprache. Man könnte das ganze Gedicht auch als Monolog der armen Christel denken, wie sie in Todes- und Liebesweh einsam durch die Mondnacht geht; und es wäre so gedacht sehr schön – ein Lied der entsagenden Seligkeit oder seliger Entsagung.

Ihren Hymnus erhielt die Zeit in der Ode „Das Göttliche". Sie ist die Gegenode zum Prometheusmonologe. An die Stelle des Titanen, der im Künstlertrotze sich über die Götter hebt, tritt der Mensch in der Demut der Selbstbescheidung vor dem Unendlichen und Göttlichen. Gleichgültig ist die Natur, gleichgültig das Geschick, ewige eherne Gesetze beherrschen das Leben. Nur der Mensch hebt den Augenblick heraus aus dem gleichgültigen Fließen und verleiht ihm Ewigkeit im Dienst des Guten. Er allein bringt das Leben unter die Herrschaft ewiger Gedanken, der Gerechtigkeit, der Güte. Als die in vollendeter Menschlichkeit im All walten, denken wir die Götter. „Edel sei der Mensch, hilfreich und gut! – – – – – Unermüdet schaff er das Nützliche, Rechte, Sei uns ein Vorbild jener geahneten Wesen!" Die Frömmigkeit des umgewandelten Goethe spricht, für welchen das Leben Dienst und Güte ist und die Güte die wahre Liebe Gottes und der Weg zu Gott.

„Iphigenie" wurde 1779 geschrieben und vollendet und mußte freilich durch drei vorläufige Fassungen hindurchgehn, ehe sie in Italien die vierte abschließende fand. Von „Tasso" waren 1780 und 1781 zwei Akte fertig. „Wilhelm Meisters theatralische Sendung" brachte es in einer ersten Ausführung auf sechs Bücher. Auch in jenen Schauspielen galt es – etwa gegen den „Götz" – eine große Umstimmung zum Seelendrama und einer Art dramatisch-autobiographischer Dichtung, die sich zu den großen Gegenständen der Menschheit, zu den allgemeinen Gedankenformen des Lebens erhob. Tasso quoll wesentlich als Anrufung an Lotte in Goethes Seele empor. So trug er diese Werke in seinem Herzen, daß er etwa, über Land reitend und ganz in eine Szene des Wilhelm Meister vertieft, plötzlich in Tränen ausbrach. Er erzählte sich selber diese Märchen und kam in ihnen zur Wahrheit.

Die sechs Bücher des Wilhelm Meister, die bei der späteren Voll-

endung des Werkes in die ersten vier Bücher zusammengingen, müssen als die eigentliche große Dichtung des ersten Weimarer Jahrzehnts betrachtet werden. Wenn Iphigenie ganz und gar als Verklärung Charlottens entstand, wenn Tasso über die Liebe zur hohen Frau hinaus das Schicksal des Dichters in seinem Verhältnis zum Hofe gestaltete, – „Wilhelm Meisters theatralische Sendung" webt und lebt ganz eigentlich in dem Hinübergleiten aus der Welt des ästhetischen Wahns in die Weite und Fülle des Lebens. Das ist der entscheidende Fortschritt über den „Werther", – nicht mehr der Einzelne in der Übermacht des gewaltigen Gefühls den engen Kreis der Idylle sprengend und, zwar auch im Gegensatz zur Welt, sich selbst zerstörend –, sondern Welt und breites Leben; der Roman löst die Novelle ab, das Epos tut sich auf. Das Goethische Sein wendet sich von der Befangenheit in sich selber und seiner Unendlichkeit zur Wirklichkeit und ihrer Weite. Überaus reizvoll ist es die Wirklichkeit dort, wo sie fast ganz eine Welt des Scheins ist, eine Welt der Einbildungen in jedem Sinne des Wortes – die Welt der Schauspielerei –, die uns hinübergaukelt in die Echtheit des Wirklichen. Es ist ein Gelegenheitswort des jungen Ministers Goethe, daß er an seinem Theaterwesen allein noch Künstler- und Kinderfreude habe. Dieser Künstler- und Kinderfreude entspringt der „Wilhelm Meister".

Man mache aus dem großen Künstler Goethe einen Dilettanten, man nehme ihm die Genialität und, was mit ihr zusammenhängt, den eingehüllten Ernst einer großen Sendung, die ihn in sicherem Gefühl zu neuen und neuen Betätigungen großer schaffender Arbeit führt; aber man lasse ihm das eigentümliche Gewebe von Menschlichkeiten, das zugleich Voraussetzung und Ausdruck jener Genialität ist: den Mangel an Anspruch, die Freude am Spiel, die Aufgeschlossenheit für die Welt, die gutmütige Hingegebenheit an den Strom der Eindrücke, die Unbeschütztheit einer jederzeit zur Hingabe bereiten Seele, die Neigung, sich treiben und tragen zu lassen im Vorgefühl guter Fügungen, den Hang zur bunten Welt des künstlerischen Scheins, den Mangel an eigentlicher Selbstigkeit und Lebensklugheit, das Hingenommensein von Menschen, die man nicht durchschaut, und von denen man sich nicht lösen kann, – kurz, bei entschiedener Geistigkeit die unausrottbare Kindhaftigkeit der Seele, und man hat den Wilhelm Meister. Es ist

wie im Werther immer noch Goethe selber, aber es ist Goethe nicht als das Kind der Götter, sondern als das Kind der Erde. Die gutmütig-beschränkte Verliebtheit in die Erde, wie sie nun ist, schreibt dieses Buch. Diese Erde wird anerkannt in ihrer Wirklichkeit und Wahrheit, – kein Hohn, kein Spott, keine Satire, noch weniger Befangenheit in irgendwelchen vorgefaßten Begriffen, seien es solche des Vorurteils oder des Urteils, der Gesellschaft oder auch der Sittlichkeit und selbst der Religion, sondern frohes Mitleben in ihrer Unerschöpflichkeit, in der ja doch ein Gott sich den Ausdruck seines Wesens schuf. „Meister" in dieser frühesten Fassung erzählt Wilhelms ganze Lebensgeschichte und beginnt mit seiner frühesten Kindheit. Die geistvolle Erfindung besteht darin, daß seine Theatererfahrungen die eigentlich erzieherischen Mächte in seinem Leben sind. Sie begegnen einem geheimnisvollen Triebe in seinem Inneren, und indem er an ihnen seine Nahrung findet, entwickeln sie ihn zu sich selber. Es ist ein Wachsen ganz wie das in der Natur. Das Urphänomen der Meisterschen Seele ist: in der Freude am Schauspiel die tiefste Befriedigung seiner Seele zu finden. Jede neue Befriedigung trägt in sich den Keim der Selbstzersetzung. Wie also in der Pflanze das Blatt in den Stamm, dieser aus seinen Knoten in neue Blätter und so empor zur Blüte und Frucht sich entfaltet, so treibt das Urblatt in Wilhelm immer dasselbe Phänomen, immer wieder Befriedigung und inneren Streit in der Schauspiellust aus sich empor, bis die Blüte da ist in großer Kunst und die Frucht für das Leben reift. Goethes Naturanschauung wird Gesetz seiner Kunst. Sie wird damit zugleich Bekenntnis zum Leben. So ist das Leben, und es ist gut. Und trieben wir Jahre durch Irrtum und Schuld im Selbstbetruge, doch arbeitet in diesen Selbsttäuschungen selber das Gesetz unserer Wahrheit, die am Ende als Frucht sich offenbaren wird. Auch vom Meister gilt das Wort über Faust: „Ein guter Mensch in seinem dunkeln Drange ist sich des rechten Weges wohl bewußt." Es ist im Grund völlig müßig zu fragen, wie bei diesem ersten Entwurf die Fortsetzung gedacht war. Die außerordentlich große Sorgfalt in der Folge der schauspielerischen Leistungen vom Unvollkommensten zur Vollkommenheit läßt als nicht ganz unmöglich erscheinen, daß damals wirklich Wilhelm das deutsche Nationaltheater begründen und in dieser Tat zum Meister werden sollte. Aber es ist sehr unwahrscheinlich. Ein

solch lehrhafter Gedanke didaktischer Vollständigkeit liegt gar nicht in Goethes Art und würde an die Stelle des holden Erblühens überraschender Wunder die kalte Verständigkeit setzen. Jarnos Hinweis auf das handelnde Leben, in das er Meister bringen will, die bedeutsame Erscheinung der Frau, die später die Amazone heißt, in Wilhelms tiefstem Irren, das Wiederauftauchen ihres Bildes am Ende, da Wilhelm sich an Serlo verschreibt, machen es so gut wie gewiß, daß auch damals schon das Spiel als Vorschule für das Leben der Tat gedacht war.

Der Inhalt des „Wilhelm Meister" ist also die ästhetische Erziehung des Helden. Mit dem Puppentheater der frühen Kindheit fängt es an, unmerklich geht es in das Kindertheater über, die wirkliche Bühne in der Vaterstadt folgt, naive Volkskunst spielt hinein, der Zirkus macht lächelnd das Gegenbild zum Theater. Die Wanderbühne der tüchtigen Direktorin stellt einen wichtigen Abschnitt dar. Die Wanderbühne sinkt zur Schmiere herab, die schließlich kläglich scheitert. Die Truppe des Mannes, der als handfester und bedenkenfreier Theatermann wirklich ein Meister ist, steht am Ende. Der Aufstieg vom Beginn zum Ziel spiegelt in sich die gesamte ästhetische Entwicklung der Zeit. Ist schon das Puppentheater Ausläufer des Volksschauspiels, so setzt sich dies mit seinen Improvisationen, die dann wohl auch einmal zu drolligem Mißgeschick führen, in der Nachahmungssucht der kindlichen Schauspieler fort. Der Knabe Meister steht mit seinem Wissen um dramatische Dichtung bei Gottscheds Schaubühne. Die ganze Flitterwelt einer unlebendigen Literatur mit ihrer Fülle von Gattungen, die alle fremden Mustern nachgemacht sind, breitet sich auf der Bühne der Heimatstadt und auf der Wanderbühne aus. Madame de Retti, die Direktorin, stellt sich deutlich genug als die Neuberin oder eine Nebenläuferin von ihr dar. Wilhelm Meister selber als dilettantischer Dichter streckt seinen Ehrgeiz zur religiösen, biblischen Tragödie des späten Corneille empor. Da das weitere Element einer höfischen Welt die Schauspieler vorübergehend aufnimmt, erhält Wilhelm Gelegenheit, über den feinsten Hofdichter der Franzosen, über Racine, verständige und treffende Worte zu sagen. Endlich tut sich Shakespeares ungeheures All vor den erstaunten Blicken des Ahnungslosen auf. Sofort wird er sein großer Lehrer, der ihn von all den Künstlichkeiten zur Natur hinüberführt und seinen Übergang in das Leben der Wirk-

lichkeiten vorbereitet. Die Entwicklungsgeschichte des Theaters ist zugleich die des Urteils und der Kritik. Das Verhältnis des Publikums zur Schauspielwelt wird in seinen möglichen Gestalten ausgebreitet. Wilhelm mit seiner Liebe zur Kunst ist ein völliger Fremdling in seiner Kleinbürgerluft. Die guten Spießbürger begreifen von der dramatischen Dichtung nichts als schöne Stellen, gefühlvolle Worte, Belehrung, Besserung. Schon hier zeigt sich der Held als ein sehr gedankenvoller Kritiker, voll feiner Einsicht innerhalb des französierenden Gesichtskreises. Die braven Bürger der Landstadt suchen, wie billig, im Theater in einer völlig unverbildeten Weise ihr Vergnügen. Mit scharfen Lichtern wird das innerlich Rohe im Verhalten zur Kunst an den Vornehmen dieser Erde herausgestellt – vorgefaßte Begriffe, höchst ungerechtfertigte Selbstüberschätzung, dünkelhaftes Herabsehn, Entwürdigung zu Gelegenheitsvergnügungen, Gleichgültigkeit gegen den innerlichen Gehalt und Äußerlichkeit. Endlich erreicht die Arbeit des Verstehens ihren Gipfel in einem wirklichen Meisterstück kritischer Auseinandersetzung an Shakespeares Hamlet. Das ganze Gedankenmaterial, Theaterdirektor, Dichter, Publikum, wird wie in keiner früheren Dichtung durchgearbeitet. Es ist der Stoff, der sich später zum Vorspiel auf dem Theater im „Faust" durchbildet. Sogar an die Rede des Dichters kommt Wilhelm ganz nahe heran. „Ja, wer hat, wenn du willst, Götter gebildet, uns zu ihnen erhoben, sie zu uns hernieder gebracht, als der Dichter?" „Wer sichert den Olymp, vereinet Götter? Des Menschen Kraft, im Dichter offenbart."

Die Erziehung zur Kunst und durch die Kunst wird unmittelbar zur Erziehung für das Leben und führt auch in der Gesellschaft von Stufe zu Stufe hinauf. Die Zustände in Wilhelms Elternhause sind solche eines ziemlich unerfreulichen Kleinbürgertums, – das Haus leidet unter dem Mißverhältnis der Eltern, der fahrigen Untüchtigkeit und Unhäuslichkeit der Mutter. Dies ist es auch, was den Knaben vereinsamt und in die Entlegenheit seiner phantastischen Träume scheucht. Der tüchtige Schwager freilich bildet ein Gegengewicht des beschränkt gesunden Wirklichkeitssinns, ohne den kunstbesessenen Jüngling sonderlich zu überzeugen. Immerhin kommt er nun unter dem Vorwand wahrzunehmender Geschäfte in die Welt hinaus. Jeder Schritt erweitert seinen Gesichtskreis, ihm werden die wunderlichsten Einblicke

in die verborgenen Hintergründe der im Schein der Ehrbarkeit prangenden Welt. Das müßige Schlendern, in dem er sich zu gefallen scheint, ist sicherlich nicht der Weg, um reich zu werden an Geld, wohl aber an Erfahrung, Lebenskunde und selbst einer Art von Lebenskunst. Bei der Verstrickung in das Geschick der kleinen Schauspielerschar durchschaut er ihren Mangel an menschlicher Wertigkeit nicht; aber indem er ihren Ansprüchen erliegt, wird sein Leben bunt und reich. Durch einen halben Zufall selber auf die Bühne gestellt, kostet er alle die Verführungsreize des Beifalls. Als Schauspieler wie als Dichter scheint er auf dem Wege zum Ruhm, als neuer Zufall ihn in die große Welt des hohen Adels hineinführt. Mit jener Empfänglichkeit, die beinah geniales Verstehen für Sinn und Wert jedes menschlichen Zustandes ist, fühlt und erkennt er die eigentliche Befreiung, die in der Sicherheit und Selbstverständlichkeit der großen Lebensform liegt, und wird, indem er sich vor den Großen behaupten lernt, selber in den vornehmen Lebensstil hineingehoben. Aber ebenso sicher fühlt und erkennt er die eigentümliche Beschränktheit der Vornehmheit, den Mangel an Unmittelbarkeit des wahren Gefühls und wird sich des Eigenwertes in seiner freien Menschlichkeit nur um so mehr bewußt. Das Leben mit Serlo bedeutet wiederum eine neue gesellschaftliche Schicht und Schule. Der große Könner ist allen Kreisen, auch dem der Großen, unentbehrlich und dadurch ihnen allen gleich und ebenbürtig. Er ist, wenn schon gewissenlos, draufgängerisch und überselbstbewußt, doch in seiner Weise bedeutend und lockt alles wirklich Bedeutende in Wilhelm selbst hervor. Es ist die letzte Vorstufe vor dem Leben und seiner Echtheit.

Wilhelm wäre nicht der um die schöpferische Genialität verkürzte Goethe, wenn er nicht jene Grundeigenheit des Goethischen Wesens behielte, in jedem Zustand seines Seins nur in einer Liebe zu sich selbst zu kommen und sich selber bewußt zu werden. Die Liebe bestimmt seinen Weg. Seine Erziehung ist vor allem die seines Herzens, das der ihm bestimmten großen Liebe entgegenwächst. Das erste entzückte Eintauchen des kaum erwachsenen Knaben in die Schauspielwelt der Heimatstadt wird Liebe zu Mariane. Der unschuldige Jüngling erwacht zu allen Liebeswonnen durch das ach! zu gut wissende Mädchen. Die erste Liebe weiht die verschwiegenen Stunden des beginnenden Kunstentzückens. Hier freilich macht sich der Dichter von allen Rück-

sichten und Banden der Sitte und in gewissem Sinne auch der Sittlichkeit frei. Die reine Natur – die unverfälschte, die uneingeschränkte – handelt und spricht in dem Recht des gereiften Lebewesens auf den Liebesgenuß und in seiner unschuldigen Freude am Kinde. Aller unsägliche Schmelz und Glanz und alle Süße des größten Liebesdichters liegt auf diesen Seiten. Das Herz, das dann die Pilgerfahrt ins Leben beginnt, hat den bitteren, nie zu verwindenden Schmerz der ersten Enttäuschung erfahren und ist vom Schicksal gezeichnet. Die herrschende Gestalt der unsicheren Zwischenwelt, in der er allzulange schwimmt, ist die ungewiß flimmernde Philine – die ewige Buhlerin der Bühne, verlockend, bezaubernd und verderbend, unschuldig in der Hemmungslosigkeit ihrer Verdorbenheit, ohne gemeine Selbstigkeit, der reine Trieb nach Vergnügen ohne Schranke – das angenehme Dirnchen, das man verachten mag, doch ohne Sicherheit, ihr nicht zu erliegen. Zuletzt, da Überfall und beinah der Tod zum letzten Durchbruch in das wirkliche Leben bereitet, schwebt wie der glänzende Schatten und Geist der ungeahnten Lebens- und Segensfülle die Gestalt der Amazone empor, die wir später als Natalie erkennen werden, – die Liebe, die das Leben ist in seiner Wahrheit und Echtheit, die Liebe, die niemals liebt oder immer.

Endlich schließt sich diese wunderbare, überreiche Menschenwelt in zwei Gestalten, die die Wirklichkeit fortsetzen in die Welt des Wunders und des Rätsels, Gestalten, zwischen denen wir einen persönlichen Zusammenhang in dieser ersten Fassung des „Meister" noch nicht ahnen: Mignon und der Harfner: Mignon das knabenhafte Mädchen, noch vor dem Erwachen der Geschlechtlichkeit, aber erfüllt von einer ungeheuren Kraft des weiblich seelischen Liebesinstinkts, die Fremde unter all den andern, die Rätselhafte, Geheimnisvolle, die Sehnsucht, die eigentlich die Seele ist, Sehnsucht nach dem Süden, der Schönheit, dem Glück, der Heimat, die immer unendliche Ferne bleibt; und der Harfner, wie Mignon fremd und abstehend gegen alle gewohnte Wirklichkeit, aber mehr noch Geheimnis, umwittert von der Ahnung des Entsetzens, als welches das Leben uns anblickt, wenn es seine verborgenen Gründe enthüllt, – Gestalten der Seele beide, sprechen sie als Muttersprache die Sprache der Seele, das Lied. Wunderbare, himmlische Lieder klingen aus ihrem Inneren auf und verkündigen allein ihre letzte

Innerlichkeit. Das ganze Werk ist in seinen entscheidenden Teilen so vom Gefühl des Dichters erfaßt und durchdrungen und so an seinem Herzen getragen, daß immer wieder der große Lyriker mit seiner ganzen Unmittelbarkeit aus ihm spricht, – nicht nur in den wirklichen Liedern, sondern selbst in den Sätzen der Erzählung: die Nachtmusik des Betrogenen vor Mariannes Fenster, das Zusammenklingen von Wilhelm, Mignon und dem Harfner sind in Goethischer Prosa vollendete Gedichte.

Das Werk enthält als Ergebnis die ganze Gedankenarbeit, zu welcher der Weimarer Anfang Goethe zwang. Kein Wunder, daß der rein betrachtenden Stellen viele sind, nicht selten in der einigermaßen kunstlosen Form Wilhelmscher Monologe, die uns dann ganz unmittelbar teilnehmen lassen an dem Ringen in Goethes Seele. Aber wie verschwinden sie doch alle gegen den wogenden Strom der zugleich unwiderstehlich und behaglich vorwärts drängenden Erzählung! Eine wahre Unendlichkeit der Erfindung läßt in immer neuen, immer wieder überraschenden Erlebnissen, Ereignissen und Schicksalen diese Menschen dahingetragen und fortgespült werden, und doch ist es die stille und sichere Hand des Geschicks, die jeden an den Platz bringt, an den er gehört. Der Fromme würde hier von der Hand der Vorsehung und göttlichen Fügungen sprechen. Das Schauspielervölkchen bildet dabei den Stoff, der ohne sein Zutun geknetet wird, – das ewig haltlose, im Grunde rein physische Leben in der lächerlichen Selbstüberschätzung seiner Wichtigkeit. Über solchen Seiten liegt dann etwas vom Geist eines neuen Don Quixote, aber ohne jeden bitteren Beigeschmack der bewußt betonten Satire. Vielmehr ist es die ewige Ironie des Lebens, wie es mit sich selber spielt. Eine ungeheure Kraft der Befreiung strahlt von dem Buche aus. Die Sprache scheint etwas Magisches zu haben. Man liest anderthalb Seiten und fühlt sich in allen Adern durchdrungen und erfüllt vom urkräftigen Behagen einer Helligkeit und Freiheit ohnegleichen, einer unzerrüttbaren Gesundheit. Aber die Sprache ist es nicht – es ist die Reinheit und Klarheit der Anschauung und der Darstellung, in der es kein Moralisieren noch bewußtes Belehren mehr gibt, kein Zurechtstellen nach Begriffen irgendwelcher Art, sondern bei der in allem nur ein einziges Gesetz waltet, das Gesetz der Gestalt, in der das Leben in seiner ewigen Unschuld sich ausspricht, – wie es nun ist,

leer, nichtig, läppisch, gedankenlos, unwürdig und wieder groß, tief, bedeutend, voller Reize, voller Schrecken; eben im Ineinander dieser Gegensätzlichkeiten bleibt das Leben jene Einheit seiner unendlichen Mannigfaltigkeiten, die seine ewige Schönheit ist. Das ist die Tat, die im „Wilhelm Meister" geschieht und mit ihm eine neue Bahn nicht nur der Dichtung, sondern dem Geiste bricht: nach Jahrhunderten der Verdumpfung und Verdummung, des Fanatismus und der Engherzigkeit, in dogmatischer Verdüsterung, in begrifflicher Zerfaserung, in moralistischer Enge ist neu erschienen die unbedingte Kraft der rein künstlerischen Anschauung, die sich selbst das einzige Gesetz ist, nicht wie im Werther für den geschlossenen Kreis einer Idylle, der sich freilich damit zur Unendlichkeit weitet, sondern für die ganze Weite der Welt und des Lebens. Die anschauende Urteilskraft hat das Ganze des Menschendaseins durchdrungen und spricht als Dichtung, sowie sie sonst bei Goethe in der Erkenntnisarbeit seiner Wissenschaft waltet. In allem gibt es nur ein Gesetz: die Wahrheit. Dieser Wahrheit höchster Gegenstand ist das Leben, das Leben wird Wahrheit in der Dichtung von „Wilhelm Meister". Wahrhaftig, es wäre ein großer Irrtum, wenn man annähme, daß diese Zeit für Goethe an dichterischem Ertrage nicht reich gewesen sei.

IV

Das erste Jahrzehnt in Goethes Weimarer Leben stellt eine richtige Handlung dar und zeigt deutlich Beginn, Höhe und Ende. Die Höhe liegt im Gefühl der erreichten Meisterschaft in der Beamtentätigkeit und in dem neuen Verhältnis zur Natur. Das Ende leitet unter Stimmungen der Enttäuschung zu einem neuen Lebensansatz hinüber. Eine Fremdheit gegen Weimar wächst langsam heran. Im Ilmenau-Gedicht klingt noch der leise Seufzer auf, wie ihm Natur die „arme Kunst" versagt, „sich künstlich zu betragen". Eigentlich aber war dies gar keine „arme Kunst", sondern eine sehr ernste Angelegenheit: sich völlig in Form zu bringen für die große Welt, zu der er nun einmal gehörte, die „Weltförmigkeit" zu erwerben. Er beobachtet die „Weltleute", wo ihnen denn eigentlich „die Welt" sitzt, und schreibt ganz eingehend über eine vollendete Dame, die im wahren Sinne des Wortes „Welt" hat, in heller Bewunderung über ein Benehmen, das eine Art großer Kunst

geworden. In Goethes Leben oder in seinem Verhältnis zur umgebenden Welt bedeutete dies eine große Veränderung: an die Stelle der Natur trat die bewußte Kunst. Er gab sich nicht länger in der bezaubernden Ursprünglichkeit seines reichen Herzens, sondern hielt sich zurück in einem Betragen, das das kunstvolle Gebilde der in der Gesellschaftsschicht der „Vornehmen" angenommenen Form war. Wenn es immer das Höchste bleibt, daß in unserem Verkehr mit den Menschen Natur und Kunst zu voller Einheit kommen, so liegt das Eigentümliche für Goethe in der bewußt betonten Sicherheit einer erst angeeigneten Sitte. Es ist seltsam zu denken, daß auch dies hineingearbeitet werden mußte in die Goethische Lebensführung. Es war im Grunde genommen ein Opfer an die „Welt", aber auch ein Stück der bewußten und kunstvollen Einfügung in das Wirkliche. Wenn die Goethische Weise im menschlichen Verkehr besonders später gelegentlich steif und allzu feierlich erschien, so hatte dies seinen Grund darin, daß hier das Bewußtsein in einer Tat des Willens an die Stelle der Natur trat und sich gewissermaßen vor Goethe selber beständig als eine gewollte Meisterschaft behauptete. Aber die Blüte des natürlichen Vertrauens welkte mehr und mehr.

Die Stellung zwischen den drei thüringischen Höfen ging durch manchen Wandel hindurch. Gunst in Gotha entschädigte gelegentlich für starke öffentliche Gleichgültigkeit in Weimar. „Es ist auch billig, daß ich durch einen Hof wiedererhalte, was ich durch einen Hof verloren habe." Das wispernde Gerede der Menge blieb doch nicht ganz ohne einen Eindruck der Empfindlichkeit in Goethes Seele. „Es bleibt immer gewiß, dieses so geehrte und verachtete Publikum betrügt sich über das Einzelne fast immer und über das Ganze fast nie." An Gegensätzen konnte es nicht fehlen. Was Goethe vor allem in die Gegnerschaft zum herzoglichen Treiben drängte, war die Einsicht, „daß wir das Mark des Landes verzehren." „Die Welt ist eng, und nicht jeder Boden trägt jeden Baum, der Menschen Wesen ist kümmerlich, und man ist beschämt, wie man vor so vielen Tausenden begünstigt ist. Man hört immer sagen, wie arm ein Land ist und ärmer wird, teils denkt man sich es nicht richtig, teils schlägt man es sich aus dem Sinn, wenn man dann einmal die Sache mit offnen Augen sieht, und sieht das Unheilbare, und wie doch immer gepfuscht wird." So wächst in Goethe die Stille

nach außen, er wird „stumm wie ein Fisch", „in einer Einsamkeit und Abgeschiedenheit von aller Welt". Dabei steigert sich in seiner Tätigkeit die Gewandtheit. Er kann an Lavater schreiben, wie ihm vom Geist täglich mehr die Schuppen und Nebel fallen, „daß ich denke, er müßte zuletzt ganz nackend dastehen, und doch bleiben ihm noch Hüllen genug." Nur im Innersten des Lebens bleibt er sich immer seines tiefen Glücksgefühls bewußt. „Gestern nacht hatt ich große Lust, meinen Ring wie Polykrates in das Wasser zu werfen, denn ich summierte in der stillen Nacht meine Glückseligkeit und fand eine ungeheure Summe." Die Ehren, die von außen kommen und der Mehrzahl der Menschen so wichtig sind, bedeuten daneben wenig oder nichts. „Hier schick ich Dir das Adelsdiplom, damit Du nur auch weißt, wie es aussieht. Ich bin so wunderbar gebaut, daß ich mir gar nichts dabei denken kann." Der Mutter gibt er am 11. August 1781 eine allgemeine Rechenschaft über seine Zustände, über die hinaus nichts zu sagen ist: die Gesundheit weit besser, als sich früher vermuten ließ – die Lage „ohnerachtet großer Beschwernisse" doch auch reich an Erwünschtem, „daß ich mir keine andere mögliche denken kann, in die ich gegenwärtig hinübergehen möchte." Die Freunde beurteilen seinen Zustand ganz falsch, „sie sehen das nur, was ich aufopfre, und nicht, was ich gewinne, und sie können nicht begreifen, daß ich täglich reicher werde, indem ich täglich so viel hingebe." Wäre es fortgegangen, wie in den letzten Frankfurter Zeiten, er wäre sicher zugrunde gegangen. „Das Unverhältnis des engen und langsam bewegten bürgerlichen Kreises zu der Weite und Geschwindigkeit meines Wesens hätte mich rasend gemacht." Er wäre bei der lebhaften Einbildung und Ahndung menschlicher Dinge immer unbekannt mit der Welt, ein ewiges Kind und so vermutlich durch Eigendünkel sich und anderen unerträglich geblieben. Nun trat er in eine Aufgabe, der er nicht gewachsen war, in der er durch Fehler des Unbegriffs und der Übereilung sich selbst und andere besser kennen lernte, – „wo ich, mir selbst und dem Schicksal überlassen, durch so viele Prüfungen ging, die vielen hundert Menschen nicht nötig sein mögen, deren ich aber zu meiner Ausbildung äußerst bedürftig war". Noch jetzt könnte er sich keinen glücklicheren Zustand denken als diesen, der für ihn etwas Unendliches hat. „Denn wenn sich auch in mir täglich neue Fähigkeiten entwickelten, meine Begriffe sich immer aufhellten, meine Kraft sich

vermehrte, meine Kenntnisse sich erweiterten, meine Unterscheidung sich berichtigte und mein Mut lebhafter würde, so fände ich doch täglich Gelegenheit, alle diese Eigenschaften, bald im großen, bald im kleinen anzuwenden." So frei ist er von der hypochondrischen Unbehaglichkeit, die so viele Menschen mit ihrer Lage entzweit. Unverantwortlich wäre es, zu einer Zeit, da die gepflanzten Bäume zu wachsen anfangen und man hoffen kann, bei der Ernte das Unkraut von dem Weizen zu sondern, aus irgendeiner Unbehaglichkeit fortzugehen und sich selbst um Schatten, Früchte und Ernte zu bringen, wenn auch allerdings ein großer Teil des guten Mutes, mit dem er trägt und wirkt, aus dem Gedanken quillt, „daß alle diese Aufopferungen freiwillig sind, und daß ich nur dürfte Postpferde anspannen lassen, um das Notdürftige und Angenehme des Lebens, mit einer unbedingten Ruhe, bei Ihnen wiederzufinden. Denn ohne diese Aussicht und wenn ich mich, in Stunden des Verdrusses, als Leibeignen und Tagelöhner um der Bedürfnisse willen ansehen müßte, würde mir manches viel saurer werden." Die Rechtfertigung vor der Mutter ist in Wahrheit die Rechtfertigung vor sich selber. Er wußte ja, wo in allem Zwang die Unendlichkeit der Seligkeit ihm beschieden war. Durch all die Jahre klingen ununterbrochen die tiefen Worte der Liebe an Charlotte, die der Grund seines gesamten inneren Lebens geworden ist, – Trost, Glück, Aufrichtung, gleichmäßig stille und reine Stimmung. Daß in dem Ton ihres Ausdrucks etwa nach dem März 1781 eine merkbare Änderung eintritt, wird nicht zu leugnen sein. Die Gewißheit der Unwandelbarkeit, der Dauer für die Ewigkeit ist da, und damit wird die Dankbarkeit unendlich. „Meine Seele ist fest an die Deine angewachsen, ich mag keine Worte machen, Du weißt, daß ich von Dir unzertrennlich bin, und daß weder Hohes noch Tiefes mich von Dir zu scheiden vermag. Ich wollte, daß es irgendein Gelübde oder Sakrament gäbe, das mich Dir auch sichtlich und gesetzlich zu eigen machte, wie wert sollte es mir sein. Und mein Noviziat war doch lang genug, um sich zu bedenken. Adieu. Ich kann nicht mehr Sie schreiben, wie ich eine ganze Zeit nicht Du sagen konnte." An sie richtet er die Worte über alle Arbeit, alles Gelingen, auch allen Zwiespalt. „Adieu, süße Unterhaltung meines innersten Herzens. Ich sehe und höre nichts Gutes, das ich nicht im Augenblick mit Ihnen teile. Und alle meine Beobachtungen über Welt

und mich richten sich nicht wie Mark Aurelius' an mein eigenes, sondern an mein zweites Selbst. Durch diesen Dialog, da ich mir bei jedem denke, was Sie dazu sagen möchten, wird mir alles heller und werter." So sagt er sich selber die Wahrheit über sein Leben in Glück und Not in den Worten an sie. „Von Gotha, wo es mir so weich wie einem Schoßkinde ergangen, komme ich hierher, wo mich die Sorgen wie hungrige Löwen anfallen. Hätte ich die Angelegenheiten unseres Fürstentums auf so einem guten Fuß wie meine eigenen, so könnten wir vom Glück sagen, und wäre alsdann das Glück uns so treu und hold, als Du mir bist, würde man uns vor dem Tode selig preisen können. Liebste Lotte, daß doch der Mensch so viel für sich tun kann und so wenig für andere. Daß es doch ein fast nie befriedigter Wunsch ist, Menschen zu nützen. Das meiste, dessen ich persönlich fähig war, hab ich auf den Gipfel des Glücks gebracht oder sehe vor mir, es wird werden. Für andere arbeit ich mich ab und erlange nichts, für mich mag ich kaum einen Finger rühren, und es wird mir alles auf einem Kissen überreicht." Da er mit Übernahme des Kammerpräsidiums, also des Finanzministeriums der wahre Leiter des Herzogtums wurde und über seinen Vorgänger urteilte: „Als Geschäftsmann hat er sich mittelmäßig, als politischer Mensch schlecht und als Mensch abscheulich aufgeführt", steht er mit dem rechten Bewußtsein des Meisters in den öffentlichen Dingen: zwei Jahre Aufopferung, „bis nur die Fäden so gesammelt sind, daß ich mit Ehren bleiben oder abdanken kann", dabei vergnügter als je, denn er hat das Gute nicht mehr nur zu wünschen und halb zu tun und das Böse zu verabscheuen und ganz zu leiden. „Was nun geschieht, muß ich mir selbst zuschreiben." Er steht als der Träger der letzten Verantwortung da und übernimmt sie mit dem Mut und der Freudigkeit der Verpflichtung für das Ganze. Die treue Arbeit im stillen belohnt sich jetzt. „Ich habe nun anschauliche Begriffe fast von allen notwendigen Dingen und kleinen Verhältnissen und komme so leicht durch." Die Verantwortung bringt den letzten tiefen Ernst in ihm hervor, die Verschlossenheit in sich selbst, die völlige Abtrennung des geschäftlichen und gesellschaftlichen von seinem dichterischen und moralischen Leben, auch die Entsagung in den früheren weitesten Zielen. So lebt er glücklich, kommt kaum aus dem Haus und schreibt in guten Stunden die Märchen auf, die er von je gewohnt ist, sich selbst zu er-

zählen. „Du sollst bald die drei ersten Bücher der Theatralischen Sendung haben.“ (An Knebel 21. November 1782.) Ordnet er die Briefe an sich seit 1772 und viele Papiere, welch ein Anblick! „Aber ich lasse nicht ab, ich will diese zehn Jahre vor mir liegen sehen, wie ein langes durchwandertes Tal vom Hügel gesehen wird.“ Er sieht fast niemand außer in Geschäften, jede Woche ein großer Tee, sonst kaum Geselligkeit. „So fange ich an, mir selber wieder zu leben und mich wieder zu erkennen. Der Wahn, die schönen Körner, die in meinem und meiner Freunde Dasein reifen, müßten auf diesen Boden gesät und jene himmlischen Juwelen könnten in die irdischen Kronen dieser Fürsten gefaßt werden, hat mich ganz verlassen, und ich finde mein jugendliches Glück wiederhergestellt.“ Wie im väterlichen Hause die Erscheinungen der Geister und die juristische Praxis, so trennt er jetzt den Geheimrat und sein anderes Selbst, „ohne das ein Geheimrat sehr gut bestehen kann. Nur im Innersten meiner Pläne und Vorsätze und Unternehmungen bleib ich mir geheimnisvoll selbst getreu und knüpfe so wieder mein gesellschaftliches, politisches, moralisches und poetisches Leben in einen verborgenen Knoten zusammen.“ Ein Wahn des Glücks ist verflogen, die Wahrheit des echten Glücks ist gerade damit gegründet. Es liegt in der Klarheit und Übereinstimmung mit sich selber, in der große Arbeit nach außen geschieht ohne Selbstbetrug und Illusion, im Innern aber das eigentliche Werk des Geistes fortwächst. So schafft Goethe den Raum, in dem das von außen undurchsichtige Leben die Stille des großen Schaffens behauptet und gewinnt.

Es bewahrheitete sich auch jetzt wieder, wie in seinem Leben alle Dinge Goethe entgegenkommen – gerade zur rechten Zeit. In dem Augenblicke – besser wäre zu sagen: aus dem Augenblick, in dem seine Seele bei stärkster amtlicher Tätigkeit dennoch vom äußeren Leben mehr sich zurückzog und sich in sich hineinzog und sammelte zu neuer großer Geistestat, erblühte ihm eine neue innigste Freundschaft mit Herder, die aber eigentlich nicht eine neue, sondern überhaupt erst die rechte Freundschaft war. Denn in der Straßburger Zeit, in der er in Goethe die wahre Goetheseele weckte, hatte Herder zu sehr von oben über den Jüngeren hinweggesehen, um ihm in wahrem Sinne ein Freund zu sein. Dies war es auch, was in Weimar in der ersten Zeit das Verhältnis erschwerte. Es war bei Herders starkem und so berechtigtem wie reiz-

barem Selbstgefühl eine schwere Lage, den Jüngeren, den er in gewissem Sinne als sein Geschöpf betrachtete, ganz oben und fast als einen Vorgesetzten zu sehen und selbst in die zweite Linie gedrängt zu sein. Die seltsame Erziehungsmethode Goethes für den Herzog, die von außen wie toller Jugendtaumel aussah, konnte Herder nicht verstehen. Er stand, ehe er sich's versah, bei den Mißvergnügten im Winkel, – in seinem Winkel aber schien er sich die Welt. Was der Mensch in solcher Lage immer tut, tat auch dieser große Mann. Er schuf sich einen Vorwurf gegen Goethe und den Herzog, der gegen diese eine vernichtende Anklage, für Herder selbst aber eine sittliche Überlegenheit bedeutete. Ihre Gleichgültigkeit gegen die Fragen der Schule und der Kirche, die doch die ersten Anliegen der Menschheit sind, schien sie der moralischen Leichtfertigkeit zu überführen. Die „Sorge" tat auch hier ihr Nagewerk, – „siehet alle Dinge schiefer". Es ist schmerzlich, daß es ein Brief von Herder sein muß, in dem aller bösartige Klatsch Weimars gegen Goethe sich zur klarsten Eindeutigkeit zusammenfaßt. „Gestern ist der hiesige Kammerpräsident von hier abgegangen, mit 1000 Talern Gehalt verabschiedet. Er ist ein junger Mann unter meinem Alter, der Goethe hierhergebracht, bei dem dieser zuerst gewohnt hat, der sich nach der allgemeinen Stimme auf seine Geschäfte sehr wohl verstand – und den Goethe an seine Stelle brachte. Er ist mit großen Komplimenten verabschiedet worden, weil der Herzog kein Zutrauen auf ihn hat und er gemerkt habe, daß Kalb (so heißt er) auch keins zu ihm habe; und nachdem seine ehrenvolle Dimission im Konseil diktiert worden, ist Goethe zum Kammerpräsidenten ernannt, doch ohne diesen Namen, der für ihn ohne Zweifel auch als Appendix zu klein ist. Er ist also jetzt Wirkl. geh. Rat, Präsident des Kriegscollegii, Aufseher des Bauwesens bis zum Wegbau hinunter, Direktor des Bergwerks (Zusatz Karolinens), dabei auch directeur des plaisirs, Hofpoet, Verfasser von schönen Festivitäten, Hofopern, Balletts, Redoutenaufzügen, Inskriptionen, Kunstwerken usw., Direktor der Zeichenakademie, in der er den Winter über Vorlesungen über die Osteologie gehalten, selbst überall der erste Akteur, Tänzer, kurz das factotum des Weimarschen, und so Gott will, bald der maior domus sämtlicher Ernestinischer Häuser, bei denen er zur Anbetung umherzieht. Er ist baronisiert und an seinem Geburtstage (wird sein der 28. Aug. a. c.) wird die Standes-

erhebung erklärt werden. Er ist aus seinem Garten in die Stadt gezogen und macht ein adlig Haus, hält Lesegesellschaften, die sich bald in Assembleen verwandeln werden. Usw. usw. Bei alledem geht's in Geschäften, wie es gehen will und mag: meine Gegenwart ist hier beinah unnütz und wird mir von Tag zu Tage lästiger. Was anders wohin weiß, sehnt sich weg, und ich fürchte, Seckendorf (der Komponist der Volkslieder, der einzige Mensch, mit dem man noch von Herz und Seele weg reden kann) wird auch seinen Weg ad penates suchen. Indessen bewahre ich mich auch für jedem nur zu lauten Wunsch meines Herzens, ich weiß es aus Erfahrung, daß die Vorsehung uns am liebsten mit Erfüllung derselben züchtigt oder strafet." (An Hamann 11. Juli 1782.) So klingt auch aus Goethes Briefen in diesen Jahren gelegentlich ein Wort des Unmuts über Herder, den er 1776 als Generalsuperintendenten nach Weimar gebracht hatte. Frau Karoline mit ihrer elektrischen Reizbarkeit und Unberechenbarkeit bedrohte vollends das gegenseitige Verhältnis beständig mit Gewittern.

Es war ein richtiger Entschluß Goethes, in diese Unleidlichkeiten hineinzugreifen, zumeist und vor allem, um der Unnatur ein Ende zu machen, daß Goethe und Herder in demselben Orte lebten und sich gegeneinander verschlossen, dann aber auch, weil er die Pflicht erkannte, die gebot, einen Herder sich nicht in fruchtlosem Gram verzehren zu lassen, und endlich weil er der Überlegene war und dort verstand, wo andere sich verbitterten. Zu seinem Geburtstag am 28. August 1783 lud er Herders zu sich und heilte den großen Freund vom Punkt seines berechtigten Grolls aus, indem er auf seine Entwürfe für das Schulwesen einging. So war nun Herder von dem Ersten der Weimarer Welt als Bruder aufgenommen, voll gewürdigt von dem Einzigen, der ihn wirklich zu würdigen vermochte, mit Schonung geduldet in den Eigenheiten seiner reizbaren Art, die Leben mit ihm erschwerten, in jeder Weise getragen in seinem Wert. Goethe aber gewann die Gemeinschaft mit einem Freunde, der mit feinstem Geschmack an der Seite des Dichters stand und als Forscher allein ihm ebenbürtig war. Die Worte der Freude gehen nach allen Seiten. „Von meinem Leben ist es wieder ein schönes Glück, daß die leidigen Wolken, die Herdern solange von mir getrennt haben, endlich und, wie ich überzeugt bin, auf immer sich verziehen mußten. Es würde Dir jetzo gewiß recht wohl bei

uns werden." (Goethe an Jacobi 12. Nov. 1783.) „Den Winter über hat sich Goethe, der auch in seiner Seele, aber großmütiger als ich, leidet, sehr freundlich und mit seiner alten Biedertreue zu uns getan: wir sind meistens alle Woche einmal bei ihm." (Herder an Hamann 10. Mai 1784.) Es waltete von Goethes Seite die überlegene Güte, von Herders die tiefe Dankbarkeit und Liebe. Damit erhielt dieses frauenhaft zartbesaitete geniale Kind, das den Namen Herder trug, die Stellung in Weimar, in der allein ihm wohl und er wohltätig war. Er mußte unbeschränkt lieben können, damit all sein Bestes sich in großem Verstehen entfaltete. Nur wo die Blüte großen Verstehens ihm aufging, da war seine Seele, – denn auch seine Seele war Liebe. So bildete sich eine tief beglückte kleine Welt für sich, geschlossen gegen Weimar, Goethe, Frau von Stein und Herders.

Es vollendete sich die Fügung, die sie gerade damals zusammenschloß, darin, daß die kleine Gemeinde eben jetzt durch ein starkes Band vereinigt ward, indem sie ihr Evangelium bekam, das der Ausdruck ihres Glaubens und ihrer Gemeinsamkeit war. Denn eben arbeitete Herder am ersten Bande seiner „Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit". Was war er doch für einen Weg gegangen! In Straßburg riß er Goethe in seine Verkündigung der Natur hinein, die den Gegensatz zum Verkünstelten, zu Mode und Herkömmlichkeit bedeutete und die Ursprünglichkeit der unmittelbaren Schöpferkraft pries. Was in Goethe Schaffen wurde, war in Herder nachschaffendes Verstehen. Dies führte ihn dazu, über ihren Liedern die Seelen der Völker als ursprünglich schaffende Geisteskräfte zu verstehen. Er wurde der Entdecker der Volksgenialitäten, die alle zusammen den Chor der Menschheit bilden und singen, da in jeder auf eigene und einzige Weise dieselbe Gotteskraft ursprünglichen Erlebens sich offenbart. Er wurde der Lehrer der Menschheit dadurch, daß er der große Liebende der immer gleichen Menschlichkeit in der Unendlichkeit der Volksgesichter war. Nun aber hatte er in Bückeburg durch eine Krisis hindurchgehen müssen, die seine Seele bis ins Innerste erschütterte. Er wollte mit Inbrunst der Bote Gottes werden an die gottentfremdete Zeit. Damals geschah es, daß er sich seine Bücher dachte etwa wie die Seiten einer neuen Bibel – nicht Wissenschaft, sondern unmittelbar Religion –, Tat und Wahrheit eines neuen Lebens in Gott. Es galt den schroffsten

Gegensatz gegen die überhebliche Selbstüberschätzung der Gegenwart in ihrer dünnen Verständigkeit, lauen Sittigkeit und mechanisierten Zivilisation des Geldes und der Gleichmacherei; er erhob den tönenden Aufruf für ein neues Leben in Wärme und Unmittelbarkeit. Aber auch jetzt noch sucht er Gottes Reichtum und Liebe in der Fülle des Völkerlebens und deutet den Plan der Vorsehung in der Geschichte. Weimar hat ihm bereits, vielleicht ohne daß er es weiß, die große Beruhigung gebracht. Er führt das Werk nun aus, das wie eine Bestimmung vom ersten Schritte seines Weges an in ihm lag, und schenkt den Deutschen ihre Geschichtsphilosophie. Sie ist eigentlich eine große Seelenkunde von den Volksgenialitäten in ihren Kulturen, aber sie bleibt Religion als die Verkündigung des gütigen Gottes in dem Reichtum seiner Offenbarungen. Was jedoch in Bückeburg leidenschaftliches Verlangen war, liegt nun über seinem Weltgemälde wie ein sanfter Grundton frommer Stimmung. Der Mensch ist die Blüte der die Natur schaffend beseelenden Gotteskräfte – zum ersten Male regt sich bei Herder das Bedürfnis, die Geschichtsphilosophie in Naturphilosophie zu begründen –, er wird von der Flut der Geschichte auf das hohe Meer der Natur – nicht mehr im Sinne der Rousseauschen Stimmungsbegriffe, sondern im Sinne der wirklichen Naturerkenntnis – hinausgewiesen. So waren ja aber die beiden Freunde wie durch ein Wunder aufeinander zugewandert. Denn ebenso hatte Goethe begonnen, die Natur in sich walten zu lassen und, selber eine gewaltige Naturkraft, als eine Fackel des Göttlichen in seinen Gesichten zu leuchten. Dann aber bedeutete eben dies die beinah bewußte Umbildung, eigentlich Durchbildung in Weimar, daß er, indem sein Geist wissenschaftliche Methode ward, die Natur begriff in unermüdlicher Hingabe an das Wirkliche, daß er sie in ihrer lebendigen Einheit erfaßte als die stille Gesetzmäßigkeit der sich emporsteigernden Urphänomene. Diese Natur war das Ganze des Lebens und umfaßte auch den Menschen als seine Krone. Sie suchten also beide dasselbe und suchten es in demselben Geiste. Aber jetzt trug Goethe das weite Wissen um die Fülle der natürlichen Dinge hinzu, Herder aber erweiterte die Erkenntnis des Menschen um die ganze Unendlichkeit der geschichtlichen Gebilde. Beiden gingen Natur und Geschichte als ein Kunstwerk auf, beide spürten in ihnen ehrfürchtig die Einheit der schaffenden Gottes-

kraft: eine einzige Einheit dichterischer Stimmung, geschichtlich-literarischen und naturwissenschaftlichen Wissens und religiösen Gefühls. „Meine mühselige, qualvolle Nachforschung ward erleichtert, ja versüßt, indem Herder die Ideen zur Geschichte der Menschheit aufzuzeichnen unternahm. Unser tägliches Gespräch beschäftigte sich mit den Uranfängen der Wasser-Erde und der darauf von altersher sich entwickelnden organischen Geschöpfe. Der Uranfang und dessen unabläßiges Fortbilden ward immer besprochen und unser wissenschaftlicher Besitz, durch wechselseitiges Mitteilen und Bekämpfen, täglich geläutert und bereichert." (Morphologie. Der Inhalt bevorwortet, 1807; erschienen 1817.) Welch ein Reichtum der kleinen Gemeinde, wenn alles Natürliche, Anschaulich-Gegenwärtige, Stein, Pflanze und Vogel und alles Geistige, Vorstellbare, Gedicht, Philosophie, Geschichte, wenn der Mensch mit all seinen Brüdern Gegenstand ihrer Gespräche war. Sie bildeten die erste Darstellung dessen, was man eigentlich Weimar nennt, und taten es durch eine einheitliche Gesamtanschauung der natürlichen und geistigen Dinge, hingewandt zum Mitleben mit allem Lebendigen auf der Erde: die Welt ist ein Stufenreich der Wesen, dies Reich bildet eine Einheit der schaffenden Gotteskraft, in ihm lebt unter der Fülle der sich wandelnden Bedingungen alles, was leben konnte, und alles, wie es leben muß, – jedes Wesen ein Wunder in sich an Feinheit und Abgezwecktheit des Baus, jedes an seiner Stelle ist, was es ist, nicht durch irgendwelche Äußerlichkeiten, sondern durch das Ganze seines organischen Wesens. So steigen die Reiche der Natur in einer Reihe zum Menschen empor, der, entwickelt aus dem Naturgrunde und in ihn eingebettet, in seinem aufrechten Gang die Anlage zur Vernunft, Glückseligkeit, Humanität, Religion erhält. Bei Herder geht dies alles unmittelbar in die Predigt von der Gottesgüte über. In all den Geschöpfen offenbart sich in seinen organischen Kräften Gott, in jedem ganz, in jedem anders, immer derselbe. Die Natur wird göttliche Offenbarung, ja göttliche Seele in Milde, Güte und unerschöpflicher Erfindungskraft. Es macht dem großen Prediger nichts aus, den Boden der Wissenschaft und Erfahrung ganz zu verlassen und von seinem Stufenreich der Wesen ins Jenseits hinüberzuschreiten zu höheren Geschöpfen, die, unsere Brüder, in uns ihres Glückes künftige Teilnehmer erziehen. Dem genialen

Seher verwischen sich die Grenzen zwischen Erkennen und Dichten, er ruht in seiner Anschauung der Welt, schwelgt in ihr in großer Stimmung und genießt sie in seligem Glücksgefühl. Hier lag der Punkt der Trennung, der sich damals noch nicht entdeckte. Denn was für Herder das Ende einer großen Zusammenfassung war, war für Goethe ein Anfang und Ausgangspunkt zu großer Forschung, die unermüdlich nur die erfahrbaren Sachlichkeiten suchte und durchleuchtete. Damals galt das Wort, das Goethe etwas später an Herder schrieb: „Wir sind so nah in unseren Vorstellungsarten, als es möglich ist, ohne Eins zu sein, und in den Hauptpunkten am nächsten." Natur, Mensch, Völker, Geschichte, Kunst und Kulturen waren in durchaus allseitiger Erfassung ein wundervoller gemeinsamer Besitz des Geistes. „Die Übereinstimmung des Ganzen macht ein jedes Geschöpf zu dem, was es ist, und der Mensch ist Mensch so gut durch die Gestalt und Natur seiner obern Kinnlade als durch Gestalt und Natur des letzten Gliedes seiner kleinen Zehe Mensch. Und so ist wieder jede Kreatur nur ein Ton, eine Schattierung einer großen Harmonie, die man auch im ganzen und großen studieren muß, sonst ist jedes Einzelne ein toter Buchstabe." (An Knebel 17. November 1784.) „Es hängt in natürlichen Dingen alles so nah zusammen, daß, wenn man sich einmal eingelassen hat, man vom Strome immer weiter und weiter geführt wird." (An Ernst von Gotha, 20. Dezember 1784.) Es ist, als sähe Leibniz diesen urdeutschen Denkern über die Schulter und erfreue sich seiner echten Kinder. Aber von dieser Kindschaft wußten sie nichts.

Wohl aber hatte die kleine Gemeinde auch ihren Heiligen; Spinoza war es, der jetzt neu in Goethes Gesichtskreis trat. Es wird deutlich, daß er in die Philologie des Spinozaverstehens überhaupt erst durch Herder eingeführt wurde. Sein Verhältnis zu ihm war nicht Wortausdeutung, sondern Urverwandtschaft, die er in sich erschuf und die sich bei jedem weiteren Schritt auf seinem Lebenswege nur immer wunderbarer enthüllte. In dieser Zeit aber wird der Vorhang vor dem Allerheiligsten gelüftet. Es war das Gleichsetzen von Natur und Gott, das Goethe in seinem eigenen Denken bejahte. Es war das schauende Erkennen, das, wie es für Spinoza die Spitze der Erkenntnis bedeutete, in Goethe als die Urkraft seiner Forschung wirkte. Es umspannte in der gleichen Gesetzlichkeit mit der Natur auch die menschlichen Leiden-

schaften. Sie machen uns zu Knechten der Dinge und äußeren Zufälle, wie Goethe nur zu sehr erfahren. Sie lösen sich allein in der großen Tat der Entsagung im Verstehen, die von den Dingen nur will, daß sie sich begreifen lassen. In solchen Gedanken fand Goethe eben jetzt zu sich selbst. Er ist in ihnen freigeworden, der Lehre des Spinoza gemäß, nach der die Wahrheit die Freiheit ist. Die Freiheit aber ist die Freude – die Freude an der Welt in ihrer Gesetzeseinheit und Unendlichkeit, die eben jetzt die Goethischen Tage füllt. Die Freude ist die Liebe, ist die Liebe Gottes, die die Erlösung ist als Anteil an der göttlichen Seligkeit.
Aber dies umschreibt ja genau die Stimmung, in der Goethe sein neues Leben genoß. Wahrhaftig – so wie er ihn verstand, war Spinoza seine Seele. Herder schenkte durch Frau von Stein am Weihnachtstage, 25. Dezember 1784, zu ihrem Geburtstage Goethe einen lateinischen Spinoza, mit Distichen, in denen er seltsam und fein Spinoza und den Heiligen Christ zusammenbringt: „Schülerin des Spinoza und Schwester des Heiligen Christes", und von dem Weisen spricht, „den Du gefällig ihm machtest." So spricht Goethe von Spinozas „Geheimnissen, die so viel Verwandtschaft mit Deinem Gemüt haben", oder schreibt einmal: „Ich las in unserem Heiligen und dachte an Dich." Der schulmäßige Spinozakenner wird darin einen der wunderlichsten Fälle für die Gabe des Liebenden sehen, in allem die Geliebte zu finden. Aber gemeint ist ihre still gefaßte, entsagend hohe, liebevoll glückliche reine Seele. Sie machte ihm den Weisen gefällig, da er sie als Spinozas lebendig gewordene Wahrheit empfand. Er fand seine Seele in ihm wie in ihr. Es sind die Tage des Spinozastreites, der am Grabhügel Lessings zwischen Jacobi und Moses Mendelssohn um Gott, Philosophie und Religion entbrannt war. Da traten Herder und Goethe gegen Mendelssohn so gut wie gegen Jacobi zu Spinoza. „Er beweist nicht das Dasein Gottes, das Dasein ist Gott. Und wenn ihn andere darum Atheum schelten, so möchte ich ihn theissimum, ja, christianissinum nennen und preisen." „Vergib mir, daß ich so gerne schweige, wenn von einem göttlichen Wesen die Rede ist, das ich nur in und aus den rebus singularibus erkenne, zu deren nähern und tiefern Betrachtung niemand mehr aufmuntern kann als Spinoza selbst, obgleich vor seinem Blicke alle einzelnen Dinge zu verschwinden scheinen. Ich kann nicht sagen, daß ich jemals die Schriften dieses trefflichen Mannes in einer

Folge gelesen habe, daß mir jemals das ganze Gebäude seiner Gedanken völlig überschaulich vor der Seele gestanden hätte. Meine Vorstellungs- und Lebensart erlaubens nicht. Aber wenn ich hineinsehe, glaub ich ihn zu verstehen, das heißt: er ist mir nie mit sich selbst im Widerspruch, und ich kann für meine Sinnes- und Handlungsweise sehr heilsame Einflüsse daher nehmen." „Du weißt, ... daß mir Spinozismus und Atheismus zweierlei ist, daß ich den Spinoza, wenn ich ihn lese, mir nur aus sich selbst erklären kann, und daß ich, ohne seine Vorstellungsart von Natur selbst zu haben, doch, wenn die Rede wäre, ein Buch anzugeben, das unter allen, die ich kenne, am meisten mit der meinigen übereinkommt, die Ethik nennen müßte." „Da hat Dich aber auch Gott mit der Metaphysik gestraft und Dir einen Pfahl ins Fleisch gesetzt, mich dagegen mit der Physik gesegnet, damit mir es im Anschauen seiner Werke wohl werde, deren er mir nur wenige zu eigen hat geben wollen." (An Jacobi, 9. Juni, 21. Oktober 1785, 6. Mai 1786.) Der kleine Kreis verkündete im Bekenntnis zu Spinoza die Gesinnung, in der er lebte; ein bedeutender Augenblick der Geistesgeschichte: der dunkle, verachtete, so gut wie vergessene Spinoza wurde in den höchsten deutschen Geistern, in Lessing, Herder, Goethe neu geboren, um als der Klassiker der Metaphysik und das Vorbild der metaphysischen Methode und Systematik alsbald erkannt zu werden, – er konnte danach aus den Streitigkeiten um die Grundfragen der Philosophie nicht mehr verschwinden. Die Gemeinde eines neuen Glaubens bedarf des Abschlusses gegen die Andersgläubigen. Es klingt wirklich ein wenig nach der Erklärung eines Kirchenhauptes, was Goethe wenig später aus Rom schreibt. Er hat Herders herrliche Gespräche über Gott erhalten und erkennt, daß die „Ideen", besonders ihr dritter Teil, das Echte, Große und Innerliche, was sie haben, in, aus und durch jenen Begriff von Gott und der Welt haben. Er brachte es in Zusammenhang mit den eigenen Naturstudien, wo er denn, besonders in der Botanik, auf ein ἓν καὶ πᾶν gekommen sei, das ihn in Erstaunen setze. „Wie weit es um sich greift, kann ich selbst noch nicht sehen." Und nun schied er sich in dem neuen Bekenntnis von den alten Weggenossen. „Wenn Lavater seine ganze Kraft anwendet, um ein Märchen wahr zu machen, wenn Jacobi sich abarbeitet, eine hohle Kindergehirnempfindung zu vergöttern, wenn Claudius aus einem Fuß-

boten ein Evangelist werden möchte, so ist offenbar, daß sie alles, was die Tiefen der Natur näher aufschließt, verabscheuen müssen. Würde der eine ungestraft sagen: alles, was lebt, lebt durch etwas außer sich! würde der andere sich der Verwirrung der Begriffe, der Verwechslung der Worte von Wissen und Glauben, von Überlieferung und Erfahrung nicht schämen? würde der dritte nicht um ein paar Bänke tiefer hinunter müssen, wenn sie nicht mit aller Gewalt die Stühle um den Thron des Lamms aufzustellen bemüht wären; wenn sie nicht sich sorgfältig hüteten, den Boden der Natur zu betreten, wo jeder nur ist, was er ist, wo wir alle gleiche Ansprüche haben?" Die Abkehr von aller Dogmatik des Christentums gehörte zu den Glaubensartikeln der neuen Religion. Sie erhielt endlich auch noch ihren großen Kirchengesang. Täglich schrieb Goethe zwei Stanzen der „Geheimnisse" in einen alten Kalender, ohne daß das riesige Lehrgedicht doch zu Ende kam. Über den „Nathan" hinaus sollte es den Gang der Menschheitsreligionen als eine Pilgerfahrt zum reinen Menschentum schildern. Herder erhielt als Bruder Humanus einen beherrschenden Platz. Das Symbol der neuen Gemeinschaft wurde in dem Kreuz umkränzt von Rosen gefunden: christliche Seelenverfeinerung und Innerlichkeit zur Einheit gebracht mit der blühenden Natur. Die Einleitung erhielt später als „Zueignung" ihren Platz als Einführung in die Sammlung der Goethischen Gedichte und damit in die Gesamtheit der Werke. „Der Dichtung Schleier aus der Hand der Wahrheit" – der innerste Sinn des Goethischen Lebens, Denkens und Schaffens ist gefunden. Der Grund der Wahrheit trägt sein ganzes Werk. In solchem Reichtum der Seele lebte die neue Gemeinschaft, die dem Glauben von Weimar seine erste Gestalt gab. Für Goethe war es der Höhepunkt in dieser Zeit großer Selbstklärung. Sein Leben wird wie von himmlischen Genien von Frau von Stein und Spinoza geführt und bleibt immer die unablenkbare, stille Notwendigkeit des Weges zu sich selber.

V

Goethe hat in seiner Reise nach Italien immer den Höhepunkt seines Daseins gesehen. Man hat ihn und diese Reise nicht verstanden, ehe man sie als solchen begriffen hat. Die Reise als das große Mittel der Selbsterziehung an Welt, Menschen, Kunst und Leben hat sich in der

Italienischen Reise ihr großes Meisterwerk geschaffen, in dem Goethe das ganze Dasein einsetzte, um nun endgültig zu erfahren, wer er war und was aus ihm werden konnte. Den Freunden freilich mußte es als eine große Überraschung und Charlotte als eine herausfordernde Seltsamkeit erscheinen, wie er plötzlich und ohne Abschied – niemand wußte: auf wie lange – verschwand. Der Badeaufenthalt in Karlsbad im Sommer 1786 war mit Karl August, Charlotte und Herders besonders reich gewesen, Goethe hat Charlotte bei ihrer Abreise noch bis Schneeberg begleitet und sich mit keinem Wort verraten. Ganz früh am 3. September geht er auf die große Fahrt. Allerdings hatte er schon im Juli an Karl August geschrieben: „Ich gehe, allerlei Mängel zu verbessern und allerlei Lücken auszufüllen, stehe mir der gesunde Geist der Welt bei." Man hat zur Erklärung die kleinen Anlässe viel zu sehr gehäuft. Flucht vor Charlotte war es nicht, Mißstimmung über amtliche Widerwärtigkeiten noch viel weniger. Allerdings hören wir nun nachträglich von einem unerträglichen Seelenzustande in der letzten Weimarer Zeit manches Wort, das in seiner Schärfe und Bitterkeit erstaunen macht. „Ich bin mir selbst wiedergegeben und nur umsomehr Dein. Wie das Leben der letzten Jahre war, wollt ich mir eher den Tod gewünscht haben und selbst in der Entfernung bin ich Dir mehr, als ich Dir damals war." „Die Hauptabsicht meiner Reise war: mich von den physisch-moralischen Übeln zu heilen, die mich in Deutschland quälten und mich zuletzt ganz unbrauchbar machten." Auch war es ja eine ganz alte, vom Vater und den Bildern des Elternhauses geweckte Sehnsucht, die mit der Pilgerfahrt nach Italien gestillt wurde. Diese Sehnsucht war zuletzt so unerträglich geworden, daß Goethe keinen lateinischen Schriftsteller mehr zu lesen vermochte. Der Gedanke war, wie er schreibt, beinahe zu alt in seiner Seele geworden. Aber wenn irgendwo, muß doch hier der Sinn der neuen Lebenswendung in der Beziehung zum Innerlichsten des Goethischen Daseins gefaßt sein. Wie die Reise nach Weimar ein Zufall schien und sich als die Notwendigkeit einer großen Fügung erwies, genau so ist es mit der Reise nach Italien, – die Loslösung von Weimar war durch Weimar selbst bedingt. Damals galt es, an großer und bestimmter Tätigkeit sich der Wirklichkeit gewachsen zu zeigen, jetzt: den neuen Menschen, der in diesem Weimarer Wirken erwachsen, aus dem äußeren Druck und den Banden zu lösen, ihn zu sich

selbst kommen zu lassen. Es galt die Reife für die neue Anschauung der Dinge, den neuen Künstler und damit auch den neuen Menschen. „Ich darf wohl sagen: ich habe mich in dieser anderthalbjährigen Einsamkeit selbst wiedergefunden; aber als was? – Als Künstler!" So wundersam kommt es, daß der Widerschein oder Nachschein antiker Kunst und antiken Lebens in seiner Seele Sehnsucht und Gehalt seines eigenen Lebens- und Kunstideals für immer prägt, – daß das Leben in Italien ihn dem rein geistigen Schaffen zurückgibt; aber auch den Umfang seiner Aufgaben für die Zukunft bestimmt, ja, geradezu den Entwurf der ganzen kommenden Lebensarbeit feststellt. Zu Natur, Kunst und Leben gewinnt er den festen Standpunkt und begründet ihn für alle Zeiten. Dies bestimmt denn auch die neuen Aufgaben der eigenen Dichtung. Der „Künstler", als der er sich wiederfand, war er ebenso wie im Dichten auch im Denken und Erkennen und endlich im Leben. „Ich habe nur eine Existenz, diese hab ich diesmal ganz gespielt und spiele sie noch. Komm ich leiblich und geistig davon, überwältigt meine Natur, mein Geist, mein Glück diese Krise, so ersetz ich dir tausendfältig, was zu ersetzen ist. – Komm ich um, so komme ich um, ich war ohnedies zu nichts mehr nütze." Ein Mann wie Goethe wird sich selbst nicht leicht gemacht. Ein solches Hervorgehen eines neuen Selbst, das erst sein wahres Selbst war, mochte er wohl eine Wiedergeburt nennen. Die freie und unablässige Schöpferkraft der Jugend erwarb er zurück bei dem neugewonnenen Blick über Welt, Kunst und Geschichte. So sicher arbeitete der Instinkt, der ihn in diese neue Wendung trieb. Wundersam, wie der alte Germanenzug nach dem Süden, wie die alten deutschen Kaiser, so diesen Kaiser des deutschen Geistes nach Italien bannte. Auch er wurde in Rom gekrönt. Er ging in die alte Schule des europäischen Geistes. Auch der Humanismus suchte dort die wahre Menschlichkeit, auch die Renaissance nannte sich selber eine Wiedergeburt. Goethe will wie sie an den Alten die ewige Jugend finden. Nur die Renaissance ist eine andere in jeder Seele; am Griechentum seiner Sehnsucht entwickelt sich in Goethe die eigene Anschauungsweise und damit das eigene Sein zur letzten Bestimmtheit. Goethe in Rom ist ein weltgeschichtliches Symbol, – Tischbein hat es gemalt.

Was die Reisen im Harz und in der Schweiz begonnen, bringt die Reise in Italien zu großartiger Durchführung: Goethe wächst zu sich

selber durch eine ungehemmte Hingabe an eine neue Welt. Es war auch wie dort eine Welt der Steine, aber unendlich viel mehr als dort eine Welt der blühenden Pflanzen, der Tiere, des Menschen und seiner Geschichte, der menschlichen Bildungen in höchsten Werken der Kunst. All dies sollte anschauendes Erkennen werden: – um ein rechtes Erobern Italiens im Geiste war es zu tun – all das aber nicht in der systematischen Arbeit eines Gelehrten, den Begriffe als Regeln leiten, sondern im unmittelbaren Erleben des Menschen von Fall zu Fall, scheinbar in größter Zerstreuung über unzählige Gegenstände, wie der Tag sie zufällig heranbringt; aber in all dem Zufall wächst die Ganzheit eines einheitlichen Verstehens und die Notwendigkeit der Persönlichkeit. Über Eger, Regensburg, Benediktbeuren, Innsbruck und den Brenner ging es im Reisewagen, gelöst von allen Anhängseln der Würde, Stellung im Leben und Dienerschaft, von Freunden und der Geliebten, wenn auch Freundschaft und Liebe in der Seele immer lebendig und gegenwärtig blieben, – richtig losgelöst und allein. Wenn Goethe jetzt noch seine Bemerkungen über Wolken, Flüsse, Gebirge und Luft niederschreibt, von dem Modell der Natur träumt, ja Gedanken nachhängt, die doch mehr als flüchtige Grillen waren, über eine pulsierende Schwerkraft in der Atmosphäre und seine Vorstellungen mit der Ausgabe seiner Schriften beschäftigt, die damals bei Göschen vorbereitet wurde und dann 1787–1790 in acht Bänden erschien, – so ist das alles noch Nachklingen von Gedanken aus der letzten Zeit vor der Reise. Schon aber freut er sich über die erzieherische Kraft, die in dem neuen Zustand liegt. Er muß ein neues Interesse an der Welt nehmen, den Beobachtungsgeist üben und feststellen, ob das Auge licht, rein und hell ist. Sind die Falten auszutilgen, die sich in sein Gemüt gedrückt haben? Eine neue Frische kommt in ihn hinein. „Ich muß mich um den Geldkurs bekümmern, wechseln, bezahlen, notieren, schreiben, anstatt daß ich sonst nur dachte, wollte, sann, befahl und diktierte." Das Leben mit all seinen kleinen Wirklichkeiten will wieder einmal unmittelbar von Mann zu Mann bezwungen sein. Die Wohltat des glücklichen sonnigen Landes durchdringt sein Gemüt. „Die Sonne scheint heiß, und man glaubt einmal wieder an einen Gott."

In Verona wird das Wort gefunden, das den ganzen Sinn dieser Reise, vielmehr den ganzen Sinn der Goethischen Lebensreise erleuchtet.

„Ich mache diese wunderbare Reise nicht, um mich selbst zu betrügen, sondern um mich an den Gegenständen kennen zu lernen." Lebt doch der Mensch für gewöhnlich in ewigem Selbstbetrug – in Gedanken, die nicht, aus der Notwendigkeit des eigenen Innern entwickelt, als Wahrheit erkannt sind, sondern als überkommene Vorstellungen in ihm haften bis in die heiligsten und innersten Angelegenheiten der Seele hinein. Ist doch ein einziger Selbstbetrug das Treiben im größten Teil der geistigen Welt, wie jenes Goethewort über Lavater, Jacobi, Claudius es ausdrückt. Vollends – wie reisen die Menschen! festgelegt in Auffassung und Urteil, ehe sie gesehen haben, völlig unbereit, das Große, das Liebliche, das Schöne in seiner eigenen Wesenheit zu erfassen. Goethes Weg aber ist, wie der des Spinoza, ein einziger Weg zur Wahrheit, durch Wahrheit zur Freiheit, die Freiheit aber ist Freude und Liebe. Sein Vorgefühl sagt ihm – und das ist der Dämon, der ihn nach Italien bringt: Italien ist die große, alles Leben deines Innern aufschließende Gegenständlichkeit; nun heißt es: an den Gegenständen dich selber kennen lernen, das will sagen: all der Gedanken in dir mächtig werden, in denen diese große Gegenständlichkeit mit all ihren Teilgegenständen wahres anschauendes Erkennen wird. Dies aber bedeutet zugleich: den Grad deiner Gediegenheit zu sachlicher Arbeit erweisen. Es bedeutet darüber hinaus: deiner selbst bewußt werden in allen in dir angelegten Organen zur Erfassung der Welt. Die Zeit der nur zufälligen Subjektivität mit ihren trüben Gefühlen, ihren halben Wahrheiten, die mit Lust nach Wahrheit jämmerlich irrt, muß endgültig vorüber sein. Reine Objektivität ist die Aufgabe – das sachliche Verstehen, welches den Gegenstand und nur den Gegenstand will, aber den Gegenstand in der Ganzheit jener Gesetzlichkeit ergreift, die sein eigenes inneres Leben ist. Das ist nicht die Objektivität, die nach einem guten Wort die Zuflucht derer ist, die in ihrer Subjektivität zu kurz gekommen sind, – dies vielmehr ist die Sachlichkeit in einem Sinne, wie sie noch kein Mensch gedacht und keine Kühnheit erstrebt hat: es ist die Sachlichkeit als die volle Entwicklung des persönlichen erkennenden Geistes. Indem alle Organe im gegenständlichen Erfassen gleichsam gebunden sind, kommt der Geist zur vollen Entfaltung all seiner Kräfte und wird sich seiner in vollkommener Sachlichkeit bewußt. Welt und Geist werden in eigentümlicher Weise zur Einheit gebracht: die Welt-

erkenntnis ist zugleich die Selbsterkenntnis des Geistes. Die Welt ist der Geist in der vollen Entfaltung seiner die Gegenständlichkeit erfassenden Grundbegriffe – der Geist ist die Welt, wie sie in der vollen Entwicklung seiner Erkenntnisorgane zu Bewußtsein kommt. Welt und Geist sind dasselbe. Zu solcher Tiefe und Weite breiten sich das Goethische Erkennen und die Goethische Selbsterkenntnis aus, die in seinen naturwissenschaftlichen Bemühungen einsetzten. Sein späteres Wort ist im Entstehen, das mehr als irgendein anderes das Ganze der Goethischen Anschauung ausdrückt. „Der Mensch kennt nur sich selbst, insofern er die Welt kennt, die er nur in sich und sich nur in ihr gewahr wird. Jeder neue Gegenstand, wohl beschaut, schließt ein neues Organ in uns auf." Ein solcher Satz drückt die Methode aus, die nicht nur das Goethische Erkennen, die vielmehr das Goethische Leben ist. Goethes Erkennen und Leben – und die beiden sind eins – sind eine Methode. Hier verbreitet sich Licht über das, was man Goethes Realismus nennt, – jene Geisteshaltung, die er selbst häufig mit einem gewissen Stolz als die seine betonte. Der Realismus liegt in der nie aufgegebenen, hartnäckig festgehaltenen Richtung auf die anschaubaren Gegenstände, in der grundsätzlichen Abkehr von allen bloßen Begrifflichkeiten, ihrer Leere und ihren Künstleleien. Goethes Denken als anschauliches Denken bleibt in jedem Gedanken mit den Anschaulichkeiten der Welt gesättigt und trennt sich nie von ihnen. Aber diese Welt wird ja nun in all ihren Erscheinungen ausdrücklich als eine Anschauung des Geistes gedacht, – sie ist die Entfaltung der dem Geist erfaßbaren Urphänomene: die Welt ist Geist. Der Realismus Goethes ist also lauterster Idealismus. So war mit Italien die ungeheure Wahrheitsaufgabe des Goethischen Lebens angesetzt.

Er kam nach Verona über Trient und Torbole am Gardasee, wo der Vers in ihm aufwogte: „Und gegen meine Seufzer bringt die Welle nur dumpfe Töne brausend mir herüber," und reiste nach Vicenza weiter, ganz dem Entzücken für den großen Baumeister Palladio hingegeben, in dem er die Wiederkehr der Antike in einem modernen Künstler verehrte. Seine Werke, vom engen schmutzigen Bedürfnis der Menge entstellt und sacht verfallend, entlocken ihm ein großes Bekenntniswort. Auch mit ihm löst er sich von jüngster Vergangenheit los und bezeichnet unter italienischem Himmel die Richtung für sein ganzes

Leben und Schaffen. „Man verdient sich wenig Dank von den Menschen, wenn man ihr inneres Bedürfnis erhöhen, ihnen eine große Idee von ihnen selbst geben, ihnen das Herrliche eines wahren edlen Daseins zum Gefühl bringen will. Aber wenn man die Vögel belügt, Märchen erzählt, von Tag zu Tag ihnen forthelfend sie verschlechtert, da ist man ihr Mann, und darum gefällt sich die neuere Zeit in so viel Abgeschmacktem. Ich sage das nicht, um meine Freunde herunterzusetzen, ich sage nur, daß sie so sind, und daß man sich nicht verwundern muß, wenn alles ist, wie es ist." Dies ist die Abkehr der Großen und Echten im Reiche des Geistes vom geistigen Tagestreiben, von dem neun Zehntel Schwindel sind. Der Mensch des Alltags will weder die große Kunst noch das große Erkennen. Denn beide stellen ihn unerbittlich vor die Problematik der Dinge, die der Wirklichkeit erst ihre Tiefe gibt. Von dieser Problematik will er nichts wissen, alles soll gelöst und gefunden sein und ihn im vergnüglichen Genuß seines gewohnten Daseins erhalten, das freilich darüber unrettbar der Flachheit und zuletzt der Nichtigkeit verfällt. Hierhin aber richtet sich das Bedürfnis der Masse, und da es allein zahlt, findet es auch seine Künstler des Vergnügungshandwerks, die es befriedigen. – „Von Tag zu Tag ihnen forthelfend sie verschlechtert" – es gibt kein Wort dafür, das besser trifft. Goethe aber, der nie auf diesem Felde stand, hat jetzt Aufgabe und Richtung erkannt. Wollte er früher die Menschen zwar nicht ruhiger, aber doch stärker in der Unruhe machen, jetzt gilt es mehr, viel mehr: ihr inneres Bedürfnis erhöhen, indem man die große Idee des Menschentums vor ihnen und in ihnen aufrichtet, sie zum bejahenden Gefühl für ein echtes Menschsein in der Wahrheit bringen, die Schönheit nicht des vergänglichen Genusses, sondern die unvergängliche Schönheit der Wahrheit fordernd vor ihre Augen und in ihre Seele stellen – Goethe fühlt etwas von der Schwermut des Abschieds von aller Gemeinschaft mit den Flüchtigen, den Vögeln; jedoch wessen gottgewollter Beruf auf diese Straße weist, der verzichtet auf den Beifall des Tages, aber sein Werk bleibt für alle Zeit. So bekundet dies Vicenzawort in Goethe das neue Bewußtsein seines Künstlertums, wie das Veronawort das neue Bewußtsein seines Lebensgesetzes erfaßte. Der geborene Feind von Wortschällen geht er seinen Weg, und alles neu Geschaute fügt sich in seine Welt von Gedanken ein. Denn – „was ist Beschauen ohne Denken?" In tiefer

schöpferischer Einsamkeit schreitet er durch das Gewimmel, das ihn doch zugleich erfreut. Denn noch der Schatten des Volkes ist ehrwürdig. So arbeitet der Garten von Padua weiter an seiner botanischen Entdeckung. Am 28. September nachmittags um fünf Uhr ist Venedig erreicht. Jetzt sondern sich die Gebiete und Teile seiner Gesamtarbeit heraus: Leben und Gesellschaft voran – er erahnt etwas von der inneren Notwendigkeit und Gesetzlichkeit dieser eigentümlichen Wasserwelt. Und selbst der Volksgesang der Gondoliere erklärt sich ihm aus natürlichen Bedingungen: es ist der Gesang eines Einsamen in die Ferne. Zu Leben und Gesellschaft tritt als zweites Beobachtung und Erforschung der Natur und vor allem der organischen Wesen, die ihn so ergriffen hat, daß jede Stunde und jeder Zufall ihn weiterlockt, – die Betriebsamkeit der Krebse am Meere. „Was ist doch ein Lebendiges für ein köstliches, herrliches Ding! Wie abgemessen zu seinem Zustande, wie wahr! wie seiend!" Auch hier sind es – eigen genug – die Spinozabegriffe, in denen er sich bewegt. Das dritte Gebiet seines unablässigen forschenden Erlebens ist die Kunst. Auch sie will aus ihren natürlichen Bedingungen verstanden sein – die venezianische Farbenpracht aus dem Leben der farbenprangenden Wasserwelt, wie sie sich in den Malern spiegelt. Es ist das rechte Goethische in den Dingen lebende Verstehen, wenn er die Welt unwillkürlich mit den Augen des letzten Malers sieht, den er betrachtet hat. Ein tiefes Wort fällt über Raffaels heilige Cäcilie in Bologna, „deren Existenz so vollkommen dasteht, daß man dem Bilde eine Dauer für die Ewigkeit wünscht, wenn man gleich zufrieden ist, selbst aufgelöst zu werden." Das ist es, darauf kommt es in der Kunst an: daß sie Gebilde schaffe von einem Notwendigkeitsbestande in sich wie die der Natur, Gebilde, die die sichtbare Vollkommenheit eines Ewigkeitsgesetzes bedeuten, vor dem alle alltägliche Wirklichkeit in nichtige Vergänglichkeit versinkt. Endlich – alle seine die Welt umspannenden Betrachtungen umfaßt und durchdringt die Beziehung zum Leben und zur Kunst der Alten. Die Arena in Verona weckt ihm das Bild des lebendigen Volksdasein auf, das sich für sich selber in seiner Gesundheit und Lebendigkeit darstellte, als es solche Werke schuf. Diese Kunst ist der innerlich notwendige Ausdruck eines großen gesunden Lebens. Überall sucht er die Werke der Alten mit Andacht auf. Er erkennt in ihrer Baukunst eine zweite Natur, die zu bürgerlichen Zwecken

handelt. Wie er das Altertum erfaßt, liegt die innere Beziehung zu den Wesenszügen seiner eigenen Natur am Tage. Ihm ist im Innersten alle Willkür verhaßt, er sucht als einziges Ziel eine innere wahre Existenz. So kommt er unter diesen Eindrücken wie in seine Heimat, wie in ein Vorleben zurück, in dem er diese Gesichte als das ihm Wesensnotwendige im Gefolge der Götter schaute. Die Wiedererinnerungslehre des Platon klingt als persönliche Erfahrung in ihm wieder auf. Er hat bei den großen Gegenständen das Gefühl, als ob er die Sachen nicht zum ersten Male sähe, sondern sie wiedersähe. Hier findet sich das lösende Wort für das, was man Goethes Klassizismus nennen kann oder muß. Es ist nicht eine blinde Vorliebe, die ihn das Antike als Vorbild über alle Vorbilder erhöhen läßt. Es ist ebensowenig eine bloße Fortsetzung aller neueren Bildungsgeschichte, die, so wie sie im Mittelalter eine Fortführung römischer Gedanken war, so in den bewußten Kunst- und Dichtungsbestrebungen der Neuzeit immer wieder auf die Überlieferungen des Hellenismus zurückgriff, in dem ja das alte Rom selber eine Episode bedeutete. Es ist vielmehr das Finden des eigenen letzten Lebens- und Kunststils. Dies innerlich Notwendige, sachlich Ganze, anschaulich Wahre, das sein Gefühl als das Wesen der Antike bejahte, mußte er im Gegensatz zu allem subjektiv Willkürlichen und Verworrenen als die eigene große Aufgabe erkennen. Goethes Klassizismus ist sein Realismus im Ausdruck der Kunstüberzeugung. Beide sind sie der Goethische Geist, wie er seiner selbst in den letzten Gesetzlichkeiten alles Wirklichen gewiß werden will. Sie sind also höchster Idealismus einer großen Sehnsucht. Die Sehnsucht ist das zugleich Junge und Deutsche darin, – Goethes Griechenheit ist tief innerliche Deutschheit. Nirgends spricht hier Anlehnung an eine Vergangenheit, sondern auch der Klassizismus Goethes ist eine lebendige Gegenwart, in der er die letzte Bewußtheit des eigenen Seins sucht, um aus dem Ganzen seines Wesens sein Leben als einen Inbegriff von Schöpfertaten aufzubauen. Diese innere Verwandtschaft zum Antiken löst in ihm den Zug zur Betrachtung der alten Geschichte aus; nur muß er auch sie, immer auf die Naturbedingungen gerichtet, im Zusammenhang mit seinem Wissen um das Natürliche sehn. Die Steine, der Schauplatz bringen ihn dem geschichtlichen Geschehen nahe – „wie Antäus, der sich immer neu gestärkt fühlt, je kräftiger man ihn mit seiner Mutter Erde in Berührung

bringt". Der geologische und landschaftliche Blick für den klassischen Boden – „ein freies klares Anschauen der Lokalität" – stellt ihn in die Nähe der Unmittelbarkeit zu den Schicksalen, durch die der Mensch hier ging. „Da schließt sich dann auf eine wundersame Weise die Geschichte lebendig an, und man begreift nicht, wie einem geschieht, und ich fühle die größte Sehnsucht, den Tacitus in Rom zu lesen."

Dies alles war Vorbereitung für das Ziel, – das Ziel war Rom. Am 29. Oktober 1786 zog Goethe durch die Porta del popolo in die Ewige Stadt ein. Das Rom, das Goethe „die Hauptstadt der Welt" nannte, war eigentlich ein großes Vorgefühl in seiner Seele. Er suchte in ihm die Hauptstadt für das eigene Kaiserreich des Geistes. Im Anschauen einer großen Welt und ihre Trümmer vor Augen sehen, was bis da immer nur tastende Sehnsucht gewesen, – so wie ein Kind als Wirklichkeit geschenkt erhalten, was bis da ein Traum war –, empfangen, wie man schaffen würde, schaffen, wie man empfangen möchte –, so ein einzig Mal zur Übereinstimmung kommen mit einer unmittelbar gegebenen Wirklichkeit, von der wir kaum merken, daß sie unsere Schöpfung ist, – das war das Geheimnis seines römischen Glücks. Schwerlich hat jemals ein anderer Sterblicher Rom als Aufgabe so ernst genommen, schwerlich ein anderer so bewußt sich entäußert und gedemütigt, sich so zum Kinde gemacht, um in das Himmelreich zu kommen. Er verzichtete auf alle äußeren Ehren und Scheingewinne, auf die seine Stellung in der Welt ihm begründeten Anspruch gab, lebte als ein „Künstlerbursche" (nach Herders Ausdruck) unter den deutschen Malern; – die völlige Freiheit von Prätension erhielt ihn gesammelt allein für sein Werk. Rom scheint ihm ein Aufleben für jeden Menschen – auch der gemeinste wird hier zu etwas, „wenigstens gewinnt er einen ungemeinen Begriff, wenn es auch nicht in sein Wesen übergehen kann". Eine echt antike Schule macht er durch und übt sich zunächst im pythagoreischen Schweigen, um durch Rom „solid zu werden", „in Gedanken fest wie die Natur". Immer geht er bewußt den Weg der großen Selbsterziehung: „um den großen Begriff dessen, was die Menschen geleistet haben, in sich aufzunehmen, muß die Seele erst zur vollkommenen Freiheit gelangen", eben zur Freiheit von allem Dünkel, von allem Fertigsein in Begriffen, zur Freiheit für das reine Anschauen einer Welt, die uns zur Wahrheit bringt. Geschichte liest

sich ganz anders in Rom als anderswo, nicht von außen nach innen, sondern von innen nach außen. So sehr ist sich Goethe bewußt, hier im Mittelpunkt des geschichtlichen Menschenlebens zu stehen, so sehr im Quellpunkt des Echten und Wahren, wie er denn um des völligen Hineinwachsens willen in einer Art bewußten Heidentums sich gefällt, die katholischen Zeremonieen bei aller Würdigung des prachtvollen Schauspiels kühl ablehnt und im Einfachen und Echten der großen antiken Kunst und der reinen antiken Menschlichkeit sein Entzücken sucht.

Er arbeitet an der „Iphigenie", am „Egmont". Denn immer geleitet ihn doch auf der Reise auch der Gedanke, mit der Gesamtausgabe seiner Schriften eine Epoche seines Schriftstellerdaseins rein abzuschließen. „Meine erste (oder eigentlich meine zweite) Schriftstellerepoche denke ich mit Ostern zu schließen. Egmont ist fertig, und ich hoffe bis Neujahr den Tasso, bis Ostern Faust ausgearbeitet zu haben, welches mir nur in dieser Abgeschiedenheit möglich wird." (An Karl August, Rom, 11. August 1787.) Was als geniales Gesicht einst entsprungen, wurde nun von einem Schriftsteller, der in seinem Leben Ordnung schaffen will, methodisch aufgearbeitet. Aber die großen neuen Arbeiten, noch nicht ausgeführter Werke, sondern zunächst der umfassenden Gedankenklärung, drängen mehr und mehr sich vor. Die Botanik steht in den Naturstudien voran. Schon am 15. Juni 1786 hatte er an Frau von Stein geschrieben: „Wie lesbar mir das Buch der Natur wird, kann ich Dir nicht ausdrücken. Mein langes Buchstabieren hat mir geholfen, jetzt ruckt's auf einmal, und meine stille Freude ist unaussprechlich. So viel Neues ich finde, sind ich doch nichts Unerwartetes. Es paßt alles und schließt sich an, weil ich kein System habe und nichts will als die Wahrheit um ihrer selbst willen." Jetzt aber ist er nicht mehr der Schüler, der lesen lernt und mit Wonne sich tiefer und tiefer in das wundervolle Buch der Natur hineinliest. Er ist ihr vertrautester Freund, dem sie selber ihren letzten bildenden Gedanken offenbart. In der Botanik faßt er in dieser Zeit diesen Gedanken als den der Urpflanze. Sie ist das ἓν καὶ πᾶν in der Pflanzenwelt. Wenn wir jene unendliche Mannigfaltigkeit der pflanzlichen Erscheinungen in der einen Benennung zusammenfassen, so muß das Bewußtsein zugrunde liegen, daß sie alle in einem gewissen Sinne dasselbe sind. Die Identi-

täten in den Gebilden ergreifen, heißt erkennen: – die Urpflanze ist die Identität im Pflanzenleben. Es ist abermals reiner Geist vom Geiste Platons, der in solchen Goethischen Aufstellungen spricht, – die platonische Idee wird in einem platonisch tiefen und ursprünglichen Geiste neu geboren. Es handelt sich um die einheitlich bildende Gesetzlichkeit, die das Leben der Pflanze ist und all ihre Teile als denselben Vorgang der sich selber erzeugenden und steigernden Einheit begreifen läßt. „Die Urpflanze wird das wunderlichste Geschöpf von der Welt, um welches mich die Natur selbst beneiden soll. Mit diesem Modell und dem Schlüssel dazu kann man alsdann noch Pflanzen ins Unendliche erfinden, die konsequent sein müssen, das heißt, die, wenn sie auch nicht existieren, doch existieren könnten und nicht etwa malerische oder dichterische Scheine sind, sondern eine innerliche Wahrheit und Notwendigkeit haben. Dasselbe Gesetz wird sich auf alles übrige Lebendige anwenden lassen." Wenn dann Goethe dies Urgemeinsame aller Pflanzlichkeit selber noch als eine wirkliche Pflanze irgendwo zu finden hoffte, so ist dies genau die gleiche unmerkliche Verschiebung, die auch aus den platonischen Ideen Wirklichkeiten gemacht hat. Sind sie doch nicht bloße leere Begriffe, Abgezogenheiten eines bloßen Denkens, sondern das Wirklichste im Wirklichen, das alles Wirkliche einheitlich durchwaltende, in ihm lebendig schaffende Gesetz. Ein Erkennen echt antiker Prägung setzt sich in Goethe fort, – zugleich aber spricht sich sein immer kindhaftes und gerade in seiner Kindhaftigkeit geniales Denken aus. Es ist das Kind, das vom Anschaulichen nicht loskommt und nicht loskommen will. Denn alles Erkennen Goethes hat nie einen anderen Sinn, als das unmittelbar Anschauliche ihm aufzuschließen und ihm im unmittelbaren Verkehr mit dem Anschaulichen das völlige Verständnis zu verschaffen. So wird denn das Wandern durch Italien von dieser Seite eine Pilgerfahrt seltener Abenteuer. Das Mekka ist die anschauliche Wahrheit, die erhoffte Beute ist die Urpflanze, und unermüdlich wird sie gesucht.

Weist diese Arbeit ins Unendliche, so fast noch mehr das Ringen um das wirkliche Verstehen in der Kunst. Dieselbe Wander- und Pilgerfahrt, derselbe unmittelbare Verkehr mit den anschaulichen Gebilden – „was ist Beschauen ohne Denken?" –, dasselbe Suchen des völligen Verstehens. Erfahren wir dort, „wie die Natur, so ein Ungeheures, das

wie Nichts aussieht, aus dem Einfachsten das Mannigfaltigste entwickelt" – so gilt es hier genau dasselbe –, auch hier das Zurückdringen zu den Urphänomenen, auch hier die Überschau der Urphänomene in ihrer Entfaltung in alle Mannigfaltigkeit der Erscheinung. Die Methode, die das Goethische Dasein ist, setzt sich unwiderstehlich durch. „Wie ich die Natur betrachtet, betrachte ich nun die Kunst, ich gewinne, wonach ich solange gestrebt, auch einen vollständigen Begriff von dem Höchsten, was Menschen gemacht haben, und meine Seele bildet sich auch von dieser Seite mehr aus und sieht in ein freieres Feld." „Nun ist mir Baukunst und Bildhauerkunst und Malerei wie Mineralogie, Botanik und Zoologie. Auch hab ich die Künste nun recht gepackt, ich lasse sie nun nicht fahren und weiß doch gewiß, daß ich nach keinem Phantom hasche." „Du kennst meine alte Manier, wie ich die Natur behandle, so behandle ich Rom, und schon steigt mir's entgegen. Ich fahre immer fort zu sehen und von Grund aus zu studieren." Wie er bisher Steine, Kräuter, Tiere aus gewissen entschiedenen Gesichtspunkten betrachtet, so nun Baumeister, Bildhauer, Maler, „und werde mich auch hier finden und lernen". „Es wird mir mit diesem Lande wie mit meinen Lieblingswissenschaften gehen. Auf den ersten sicheren Blick kommt alles an, das übrige gibt sich, und durch Schrift und Tradition hat man keinen sicheren Blick." Alles drängt heran, ohne gründliche Kenntnis mangelt auch der wahre Genuß. So werden Anatomie, das Skelett mit den Bändern, die Perspektive erneut durchgenommen. Das Ziel ist, den ganzen Umfang der griechischen Götterplastik zu begreifen, der einen Kreis göttlicher Bildung aus der menschlichen Gestalt entwickelt ohne fehlendes Glied und Übergänge, also völlig in der gleichen Stetigkeit des Bildens wie die Natur. Es ist soviel über Natur und Kunst geschrieben, „und jeder, der sie sieht, kann sie wieder in neue Kombination setzen".

Wieder in einer wahren Glücksfügung verschaffte ihm mitten in der allzu starken Anstrengung des Geistes der durch den Herzog verlängerte Urlaub ein großes Ausspannen durch den Abstecher nach Neapel und Sizilien. Am 25. Februar 1787 kam er in Neapel an; – wieder erfolgt jene große Umstellung seiner ganzen Natur, durch die er sich allemal den neuen Aufgaben neuer Wirklichkeiten gemäß macht. Er blickt hinein nicht nur, sondern taucht hinein in das unendlich wogende,

strömende, blühende, sinnliche Leben der bloßen Freude am Dasein. Will er schreiben, sind immer Bilder und Farben vor seiner Seele. Der Vesuv und das Meer treten als große Gegenstände neuer Naturbeobachtung in seinen Gesichtskreis. Hier steigt der Gedanke in ihm auf, er sollte eigentlich sein ganzes übriges Leben der Beobachtung weihen. Wenig später kommt sein Wort: „Nach dem, was ich bei Neapel, in Sizilien von Pflanzen und Fischen gesehen habe, würde ich, wenn ich zehn Jahre jünger wäre, sehr versucht sein, eine Reise nach Indien zu machen, nicht um Neues zu entdecken, sondern um das Entdeckte nach meiner Art anzusehen." (An Knebel 18. August 1787.) Je mehr Süden, um so sprießender das Leben, das zu Goethes Seele spricht und für sein Schauen soviel Offenbarung bedeutet. Aber er will nicht neue Einzelheiten entdecken, sondern das Entdeckte in der Einheit seiner Mannigfaltigkeiten vom Ganzen in die Teile erfassen. So geschieht es denn auch gerade in Neapels die ganze Seele hinnehmendem Leben, das uns das Vollgefühl unserer Ganzheit gibt, uns vom Einzelnen auf das All richtet, daß die letzte Uranschauung herausfordernd groß sich von seiner Seele löst: „Und doch ist die Welt nur ein einfach Rad, in dem ganzen Umkreise sich gleich und gleich, das uns aber so wunderlich vorkommt, weil wir selbst mit herumgetrieben werden." Will sagen: die Welt in ihrer Allheit ist überall nur je ein einziger, sich aus sich selber lebend erzeugender und steigernder Gedanke. Wir Menschen aber sind nicht die Gottheit, deren lebende Gedanken die Dinge sind, die als die Seele der Dinge vom Ganzen in all ihre Teile sie lebt, sondern wir sind selbst umhergeschleudert als ein winziger Teil, in einem kleinen Bezirk der Endlichkeit festgehalten, unseres Zusammenhangs mit dem Ganzen und seiner Einheit unbewußt. Abermals ein Wort von völlig spinozistischem Klang! Als ein ganz Neues treten die Dorischen Tempel von Pästum vor Goethes Blick – heilige gewaltige Urwelt, wieder eine neue Seele fordernd. „Der erste Eindruck konnte nur Erstaunen erregen. Ich befand mich in einer völlig fremden Welt. Denn wie die Jahrhunderte sich aus dem Ernsten in das Gefällige bilden, so bilden sie den Menschen mit, ja, sie erzeugen ihn so. Nun sind unsere Augen und durch sie unser ganzes inneres Wesen an schlankere Baukunst hinangetrieben und entschieden bestimmt, so daß uns diese stumpfen, kegelförmigen, enggedrängten Säulenmassen lästig, ja

furchtbar erscheinen." Aber in weniger als einer Stunde wird er befreundet mit diesen Mächtigkeiten und preist den Genius, der ihn dies sehen ließ. Denn „nur wenn man sich um sie her, durch sie durch bewegt, teilt man ihnen das eigentliche Leben mit, – man fühlt es wieder aus ihnen heraus, welches der Baumeister beabsichtigte, ja hineinschuf". Immer ist Goethes Verstehen ein Einswerden mit der schaffenden Seele, aus welcher Werk und Gebilde hervorging, ein Mitleben mit ihrem zeugenden Gedanken.

Sizilien endlich macht sein Anschauungsbild Italiens vollständig. Am 29. März fuhr er zu Schiff von Neapel nach Palermo, mit wechselnder Wettergunst, zuletzt durch schweren Sturm. „Italien ohne Sizilien macht gar kein Bild in der Seele: hier ist der Schlüssel zu allem." Wieder stimmt sich sein Wesen für diese neue Welt – es ist die Welt der Odyssee. Ein Gesang der Odyssee wird ihm die sizilianische Wanderschaft. Alkinous und sein Garten, die Phäakenwelt liegt um Palermo. Odysseeisch wird die Irrfahrt durch das blühende Land. Nicht einmal Polyphem fehlt, Skylla und Charybdis sind zur Stelle, man könnte wohl auch von Circe reden; – leibhaftig aber tritt in das Leben des neuen Odysseus lieblich, groß, königlich, unendliche Liebe weckend, unendliche Sehnsucht hinterlassend – Nausikaa, und eine große eigene Dichtung will um sie entstehen, bei der das eigene Erlebnis sich wie unwillkürlich in die Welt der Odyssee übersetzt. Indem sie als Dichtung in ihm aufsteigt, entwickelt sie zugleich den feinen Kunstrichter weiter, der, um fortarbeiten zu können, die Klarheit über das Verhältnis von Epos und Drama in sich hervorbringen muß, – Dichtung der Begnadigung in griechischem Glück, aber nur als Dichtung der Sehnsucht für Goethe möglich und ausführbar und dadurch modern und deutsch. So kündigt sich neue Poesie an, die aus dem neuen Verstehen wachsen will. „Ein weißer Glanz ruht über Land und Meer, Und duftend schwebt der Äther ohne Wolken." Schließlich ist es dann doch der Geist der Natur, der Goethe sieghaft fordert und immer wieder fordert. Noch einmal kommt er in den öffentlichen Garten von Palermo, um seine dichterischen Träume fortzuspinnen. Da nehmen ihn die vielen Pflanzen gefangen, die, sonst nur in Kübeln und Glashäusern gesehen, hier im Freien unter dem Licht der Sonne wachsen. Unwiderstehlich drängt es ihn, die Urpflanze zu suchen. „Eine

solche muß es denn doch geben! Woran würde ich sonst erkennen, daß dieses oder jenes Gebilde eine Pflanze sei, wenn sie nicht alle nach einem Muster gebildet wären?" Immer mehr fand er unter den pflanzlichen Gebilden die Ähnlichkeit größer als die Verschiedenheit. Die Linnésche Terminologie ließ sich wohl anwenden, aber fruchtete nicht und machte nur unruhig, ohne weiter zu helfen. „Gestört war mein guter poetischer Vorsatz, der Garten des Alkinous war verschwunden, ein Weltgarten hatte sich aufgetan."

Über Neapel kam Goethe nach Rom zurück zum zweiten römischen Aufenthalt – nun wie ein Gast, der in seinem Geistesrom zum römischen Bürger geworden, der einzige wahre Römer unter Römern. Er sieht jetzt die Sachen, nicht bei und mit den Sachen, und lebt im Reichtum und Überfluß all dessen, was ihm lieb. Die großen Grundgedanken wachsen zu Ende: die Kunst ist eine zweite Natur, die aus dem Haupt der größten Menschen geboren worden. Er sieht Licht, wohin es mit seinen Fähigkeiten will, und hofft noch etwas zu tun. Wie erst neu geboren, so wird er jetzt neu erzogen. Sein Kunstgedanke schließt sich auf. Er lebt in anschauender Erkenntnis, über die wichtigsten Punkte mehr als gewiß. Obwohl die Erkenntnis sich ins Unendliche erweitern könnte, hat er doch vom Endlich-Unendlichen einen sicheren, ja klaren und mitteilbaren Begriff. Das ἓν καὶ πᾶν gilt wie in der Botanik, so in allem organischen Gebilde bis in die Kunst hinein: überall die Einheit und Notwendigkeit der durchgreifenden lebenden Gesetzlichkeit. Doch ist dies alles weit entfernt von irgendeinem satten Fertigsein. Es ist vielmehr das Bewußtsein, das die niemals endende Arbeit zu ihren richtigen Zielen lenkt. Da man Kunst nur wirklich verstehen kann, wenn man aus eigener Erfahrung weiß, wie es bei der Entstehung des Kunstwerks zugeht, so wird unablässig gezeichnet und um des Verstehens willen hervorgebracht, wenn auch dies zu den wichtigen Ergebnissen der Reise und zur Besiegelung der Reife in Goethe gehört, daß er in Italien endgültig den Wahn begräbt, er sei selber im Innersten zum großen Maler bestimmt. Alle Glieder des Menschen werden einzeln gezeichnet und modelliert: Goethes Verstehen ist Darstellen und Erschaffen des Gebildes im Gedanken. Der tiefste Friede mit sich selbst – die einzig wahre Befriedigung, die es gibt, – durchdringt sein ganzes Wesen. „In Rom hab ich mich selbst zuerst gefunden, ich bin zuerst übereinstimmend

mit mir selbst, glücklich und vernünftig geworden." Die höchste Zufriedenheit seines Lebens hat er in diesen Wochen genossen und schreibt noch später an Herder über Rom, „wo ich in meinem Leben das erstemal unbedingt glücklich war". Dies Glück seines Inneren floß auf die Freunde über und machte in dieser Wirkung auf die zwei, drei Nächsten ihn selber erst ganz seiner Vollendung gewiß. Der neue Gottesfriede des Gemüts schuf seine Kirche. „Da auf dem Punkte der Wirkung meines Wesens fühl ich die Gesundheit meiner Natur und ihre Ausbreitung." Er hatte seine Weltherrschaft angetreten, ein neuer römischer Kaiser in einem neuen römischen Kaisertum des deutschen Geistes.

Goethe lebte in Rom in einem wundersamen Einklang modernen und antiken Wesens: modern in der Zerstreuung seiner unendlichen Forderungen, die nie zu erfüllen waren, – antik in dieser Bewegung auf das höchste Ziel der Selbsterkenntnis, in dieser großen Gegenständlichkeit, die zugleich Welterkenntnis und Selbsterkenntnis ist, und die als das Wunder eines großen Menschen die Naivität bewahrt und wiederherstellt in der allerhöchsten Entwicklung der Reflexion. „Übereinstimmend mit sich selbst, vernünftig und glücklich" – gerade in dieser Zusammenordnung der Begriffe liegt das antike Lebensideal, wie es in Sokrates zu Bewußtsein kam und von ihm als die Weisheit gelebt ward. Es hat im platonischen Gorgias seine großartige Darstellung gefunden. Noch einmal wurde Rom, in Goethes Geiste gespiegelt, die Herrin der Welt, über die er als ein Imperator gebot. Der Abschied von Rom war nicht nur der Abschied von der endlich gefundenen Heimat, – er war der freiwillige Verzicht auf eine Weltherrschaft und die Rückkehr in den Dienst, die Lösung vom Unendlichen um neuer Gebundenheit im Endlichen willen. Aus den letzten Tiefen des Goethischen Wesens stieg das Wort: „In jeder großen Trennung liegt ein Keim von Wahnsinn, man muß sich hüten, ihn nachdenklich auszubrüten und zu pflegen." „Und wie sollte mir gerade in solchen Augenblicken Ovids Elegie nicht ins Gedächtnis zurückkehren, der, auch verbannt, in einer Mondnacht Rom verlassen mußte." Am 22. April 1788 schied er von der Ewigen Stadt und kehrte über Siena, Florenz, Bologna, Parma, Mailand, Chur, Konstanz, Augsburg, Nürnberg am 18. Juni 1788 abends zehn Uhr nach Weimar zurück. Den Segen, der in der Loslösung lag, konnte er damals unmöglich erkennen. Ihm war nicht bestimmt, in römischer

Beschaulichkeit zu enden, sondern ein deutsches Werk zu tun, das viel weiter griff als der römische Horizont.

VI

Die Aufgabe, die Goethe als Schriftsteller in Italien sich vorgesetzt hatte, – recht eigentlich das Pensum, das er erledigen wollte –, bestand in der Vollendung von vier großen Werken: Iphigenie, Egmont, Tasso und Faust. Kein neuer Entwurf ist entstanden und zur Durchführung gekommen, – an ein Abschließen einer zu Ende gelebten Epoche war gedacht. „Da ich mir vornahm, meine Fragmente drucken zu lassen, hielt ich mich für tot, wie froh will ich sein, wenn ich mich durch Vollendung des Angefangenen wieder als lebendig legitimieren kann." (An Karl August, 12.–16. Dezember 1786.) Iphigenie und Egmont wurden wirklich in Rom beendet, Tasso geleitete den Heimkehrenden und wurde eine Arbeit des Wehs und des Trostes in dem ersten trüben Weimarer Winter von 1788 auf 1789; – Faust widerstand jedem Versuch gewollten und bewußten Abschließens.

„Iphigenie auf Tauris" ist das rechte Werk der ersten Weimarer Jahre. Im Februar 1779 begonnen, mitten unter Geschäften und Reisen im Lande stetig fortgeführt, am 28. März vollendet und am 6. April 1779 mit Corona in der Hauptrolle und Goethe als Orest gespielt, war es der Gipfel jener vergeistigten Hof- und Bühnenkunst, die in den beginnenden Jahren von Goethes Weimarer Wirken so viel bedeutete. In Gang, Entwicklung und Gehalt war die in Prosa geschriebene Dichtung damals abgeschlossen, nur der Ausdruck hat Goethe eigentlich nie genügt. Die Bearbeitung in freien Rhythmen von 1780 wie die neue in Prosa 1781 brachten keinen Abschluß. In Karlsbad vor der italienischen Reise las Goethe die Elektra des Sophokles. „Iphigenie" war seine Reisebegleiterin nach Rom, von wo er das in seine fünffüßigen Jamben umgeschriebene Gedicht am 13. Januar 1787 an Herder schickt. Er läßt ihm volle Freiheit, in Sprache und Vers zu bessern, wie er will. „Macht damit, was ihr wollt – – – Ich bin selbst ein geplagter Fremdling, den nicht die Furien, den die Musen und Grazien und die ganze Macht der seligen Götter mit Erscheinungen überdecken." Die Dichtung erhöht ihm die Seele jenes römischen Freundeskreises mit Karl Philipp Moritz, Angelica Kaufmann, Tisch-

bein, dem er sich rückhaltlos vertraut hatte. „Keine Worte", schreibt er von Tischbein, „sagen es, wie fein und tief er den Menschen unter dieser Heldenmaske empfunden." Dagegen war die Aufnahme des Gedichtes in Weimar und Deutschland kühl, – ungern fand man den Wertherdichter so verändert. Der neue Künstler, der zu griechischer Stille und Vollendung emporstrebte, trat mit diesem Werke in den Gegensatz zum Sturm und Drang der eigenen Jugend.

Wieder neigt er sich in ureigenster Aneignung den alten Mythen zu. War Prometheus ihm zum stolzen Ausdruck des eigenen Künstler- und Schöpfertrotzes geworden, so hatte die Hymne „Edel sei der Mensch, Hilfreich und gut" dem Titanenwillen das sich selber bescheidende Menschentum gegenübergestellt. So bildet nun Iphigenie das Gegenbild zu Prometheus; – die neue Wendung in Goethes Seele schafft sich ihr Gedicht.

Im Mittelpunkte steht die Heil- und Sühnkraft der edeln Frau – Goethes beseligende Grunderfahrung der frühen Weimarer Zeit. Ihr Bild ist ganz und gar getönt in der elegischen Wehmut schwerer Überwindungen zu höchster Vergeistigung oder vielmehr höchster Beseelung. Sie ist das Urbild dessen, was in Goethes Geheimsprache mit sich selber damals „die Reinheit" heißt. Ihr erster Monolog läßt im lyrischen Ausschwellen, das der Sprache des Werkes eigen bleibt, diesen Klang fühlen: immer noch bebt sie im schaudernden Gefühl der Fremde, – die Verbannte mit der Sehnsucht nach Griechenland, im stärksten Gefühl der engen Gebundenheit, die das Los der Frau ist. Als erste Bewegung klingt das Verlangen nach Rettung und Heimbringung an. So tief ist das Heimweh der edeln Frauenseele zu ihrem wahren Sein als Grundton gegriffen, – nicht ein brausendes, forderndes, tätiges Gefühl, sondern ein leidendes Sehnen.

Aber in der Seele, die sie ist, ist sie nicht nur ein hohes, hehres Frauenbild, sondern zugleich eine Kultur. Dem Frauenglauben des jungen Weimarer Goethe gilt die Frau als die Bringerin besserer Sitten, die Überwinderin der Barbarei. Wie hier die Sage es nahelegt, um sie ist ein milderes, besseres Leben, das keine Menschenopfer duldet. Taurien ist eine ferne Kolonie von Griechenland geworden, ohne daß doch für sie der Zwiespalt zur wilden Fremde überwunden wäre. Aus diesem Zwiespalt wächst der bewegende Gedanke der dramatischen

Handlung. Was sie in Taurien ist, lebt als menschliches Verhältnis in ihrer Beziehung zum König Thoas; – er ist ihr der Vater und Freund, an den das reinste Vertrauen sie bindet, sie ist ihm die Frau, die er seinem Throne wünscht, die Mutter des ersehnten Sohnes. Das Verhältnis bedeutet ihr einen schönen Seelengewinn, aber als ein vorübergehendes sieht sie es an, – sie möchte heim –, ihm soll es Ewigkeit und Dauer erhalten. Hier liegt die Angst ihrer Lage. Was sie fühlt und gibt, ist Freundschaft und Vertrauen, ihre Liebe ist frei.

Wo findet sie, zwischen die Ansprüche der neuen Heimat und die Sehnsucht nach der alten gestellt, ihren Halt, in dem sie ruht, – die wahre Heimat? Bei den Göttern. Auch in diesem Werke wird, wie in der Jugenddichtung Goethes, die Seele unmittelbar an Gott geknüpft: die menschliche Seele ist der Schauplatz göttlicher Entscheidungen – daß sich Gott in ihr offenbare, ihr Heil und die einzige Rettung aus Zerstreuung in die Verworrenheiten des Irdischen. In Prometheus und Mahomet, in Ganymed, Werther und Faust war allemal die Göttlichkeit der Seele unmittelbar auch ihr Schicksal und ihre Tragödie. In Iphigenie aber legt dieser Urgedanke Goethischer Dichtung mythologische Gewandung um: sie ist der Sproß eines Geschlechtes, dessen Ahnherr mit Göttern zu Tische saß. (Fast setzt sich hier in mythisch-dichterische Umschreibung etwas von dem Gefühl des Frankfurter Bürgersohnes um, der sich zu den Gipfeln und Göttern der Erde gesellte.) Uralte Göttergeschichten klingen nach in den Überlieferungen des Hauses: vom Kampf der Titanen, die im Emporstreben zum Himmel in die grausigen Tiefen gestürzt wurden, und von der Herrschaft der Herrlichen da droben, von Götterwillkür und Göttermilde, – der Zwiespältigkeit selbst im Busen Gottes, die auch den im Leben verirrten Menschen irre werden läßt an seinen Göttern. Es könnte scheinen, daß hier nicht mehr ganz die ursprüngliche Tiefe der Anschauung waltet wie in der Jugenddichtung. Die angeborene Göttlichkeit des Menschentums war damals dem Menschen Auszeichnung und Schicksal zugleich. Doch ist es wie in der Hymne „Das Göttliche" dieselbe Wendung zu den sittlich bindenden Mächten. Der edle Mensch wird uns zum Vorbild der geahnten göttlichen Wesen. Nicht mehr um die Naturfülle der menschlichen Ursprünglichkeit und ihrer Anlagen handelt es sich, sondern um die in bewußter Arbeit erworbene sittliche Kultur.

Von hier aus bekommen die menschlichen Verhältnisse ihre Bedeutung, die Iphigenie, ohne zu wollen, durch die bloße Hoheit ihres Daseins um sich geschaffen hat: zu Arkas, dem treuen Diener, – welche Höhe der Menschlichkeit und des Vertrauens in Offenheit und Treue –, zu Thoas, dem König, – Dankbarkeit und Hilfsbereitschaft von ihrer Seite, das edelste Geltenlassen von der seinen. Wie fein schenkt sie ihm den höchsten Beweis ihrer Achtung, als sie sich seiner Liebe verweigern muß, indem sie ihm ihre Vorgeschichte enthüllt und so mit einem Male dem Geschehen den großen mythischen Hintergrund gibt. Der erste Akt klingt aus mit ihrer Not und Gefahr: – Gefahr für ihre Hoffnung heimzukehren und für ihr Werk, die edle Menschlichkeit, die sie in Taurien schuf; aber die Not überklingen die reinen Töne ihres kindlichen Glaubens: die Unsterblichen sind gut und milde.

In die Reinheit dieser hohen Frau tritt die schönste Lockung des Lebens hinein, – der Bruder, der sie ins Vaterland ruft, aber folgen kann sie nur, wenn sie dem Betrug verfällt. Wie sie überwindet, ihre Seele und mit ihrer Seele alle anderen rettet, das ist die Dichtung. Goethe sieht in dem von Wirrsal und Todesnot geretteten Orest das eigene Spiegelbild und singt das inbrünstige Lied von seiner Seelenrettung durch die hohe Frau. Die Griechen Orest und Pylades treten in das Stück, aneinander geknüpft in einem Verhältnis voll tiefer Schönheit: Orestes der edle Träger eines furchtbaren Geschicks, in seiner Schwermut und Todessehnsucht, Pylades der treue Genosse wie der muntere Lebenswille selber, – die Sehnsucht zum Ende, die abgeschlossen hat mit allem, der Wille zum Leben mit seinen tausend Listen, – ein prachtvolles Ineinanderspielen der beiden entgegengesetzten Arten des Jünglingsgemütes, man wäre versucht zu sagen: eines deutschen und eines griechischen. Orestes ist emporgehoben durch seine Not – ihn geleiten die Erinnyen –, durch sein Schicksal – er erschlug die Mutter –, durch die Liebe des Pylades, eine Liebe, über der jetzt die Wehmut der Wendung zum großen Unheil liegt –; aber die Wehmut selbst vertieft und verklärt sich durch die Erinnerung herrlicher Jugend und ihrer Erwartungen. Im Augenblick ist Pylades ganz der Tätige; – die Gesichter der Freunde sind gleichsam den entgegengesetzten Weltpolen zugewandt. Was nun von äußerer Intrige in das Werk hineinkommt, geht von Pylades aus. Er ist der im Streben nach äußerer Rettung sich ver-

wirrende Wille. Durch ihn, belogen über die beiden Männer, erhält Iphigenie Kunde von den Ereignissen der Heimat, von der Ermordung des Vaters durch das eigene Weib, ihre Mutter.

So ergibt sich der dritte Akt der Reinigung und Erlösung für Orest, der Verstrickung für Iphigenie: das höchste Glück wird ihr die furchtbarste Gefahr ihrer Seele, – ein Akt der reichsten innerlichen Bewegung und beständiger erschütternder Umkehr, meisterlich geführt und in jeder Wendung vom Dichter als ein Stück eigen Leben gefühlt. Oreste muß – nach dem ersten Aufblühn neuer Hoffnung in Iphigenie – selber der Bote seines Muttermordes werden. Er wird, sein eigenes Schicksal meldend, von der Wut der Erinnyen neu befallen. In ihrem Gram und Mitgefühl entdeckt er sich selbst ihr als Oreste: der Augenblick furchtbarer Kunde wird für sie zum wunderbarsten unvermuteten Glück. Er mißversteht in seiner Umnachtung ihren schwesterlichen Ruf als wütende Liebeslockung. Selbst, da die erste Beruhigung über ihn kommt, sieht er nur höchstes Elend als notwendige Entwicklung voraus. Alles dies strömt in einem innerlichen Fluß seelischer Bewegung, tiefstes Leid und jubelnde Wonne ineinander und auseinander: in aller Dämpfung durch ihre Seelenmilde und Frömmigkeit von glühender Fülle des Herzens und Gefühls. Mit gleicher Tiefe und Macht setzt der Fortgang der Entwicklung ein: Oreste allein, aus der Ohnmacht erwachend, ist sich selber wie ein Abgeschiedener im Jenseits, – es ist das Abscheiden aus der Furchtbarkeit des Lebens. Er ist von Iphigeniens reiner Schwesterliebe berührt als dem großen Hauche der Versöhnung. Sein Fiebergedanke, seine Lebensqual war dies durch sich selber sich aufreibende Tantalidengeschlecht, zu dem er gehört. So, da die Versöhnung in ihn kommt, sieht er im Traum des Erwachens, wie die Ahnherren, die sich wütend haßten, hier im Hades, in dem er zu sein wähnt, versöhnt sind. Doch bleibt ein letzter ungelöster Rest. Bis in die Fieberphantasieen also waltet seelische Gesetzlichkeit in der Bildung und Umbildung der Vorstellungen. So aber auch, bereits in der Fieberphantasie, kündigt sich die Gesundung an. Endlich durchbricht diese den schweren Bann, da Schwester und Freund ihn in ihren Armen umfassen und halten. Der Wahn klingt aus unter Iphigeniens Gebet und Pylades' munterem Zuspruch. Oreste atmet auf in einem Bilde herrlicher Naturfrische; die reine Schwester hat

den Bruder errettet. Der Seelenkündiger Goethe schrieb ein großes Lied der Erlösung.

Die innere Rettung für Orestes und Iphigenie ist vollendet; es bleibt als das Letzte die reine Lösung von Thoas und von Taurien. Hier werden die arglosen großen Seelen zunächst durch Pylades' kleine Künste verstrickt in kleine listige Klugheit, der Betrug und die Lüge behaupten das Feld –, Iphigenie soll ihrer reinen Welt entfremdet werden. Es ist ein schweres Gefühl für sie, das sie das Fortdauern des Fluchs und der finsteren Verbrechen in ihrem Hause empfinden läßt: das längst vergessene böse Parzenlied der Amme klingt in ihrer Seele wieder auf – von den willkürlich schaltenden Gewalten der Götter: kein Raum für Seelenfrieden und Reinheit ist in der argen Welt. Aber dies Bild von Wirklichkeit und Nichtigkeit gibt nur den Untergrund für das Ausklingen im großen Geiste der Überwindung. Wohl sind im Beginn des fünften Aktes alle die widerstreitenden Wünsche in offenem Kriege gegeneinander: Arkas und Thoas empört über Verrat und Betrug, Iphigenie in schwerer Bedrängnis ihrer Wahrheitsliebe, Orestes entschlossen zum Verzweiflungskampfe. Die gezogenen Schwerter, die kämpfenden Völker geben ein allzu deutliches Bild, alles scheint verloren, das ganze Werk der priesterlichen Jungfrau bedroht und vernichtet. Da findet sie den Weg, indem sie das Wort der Wahrheit wagt, – der Edelmut spricht zu der großen Seele des Königs, die rechte Deutung des Orakels stellt sich heilbringend ein: nicht das Standbild der Artemis, sondern Iphigenie ist die Schwester, deren Heimbringung Apollon gefordert hat: der letzte Groll wird überwunden im Frieden der Liebe: eine gereinigte Menschheit der Wahrheit und der Liebe steht am Ende da, – die Heilung der Verirrten durch die reine Menschlichkeit des schönen sicheren Gefühls ist gelungen.

Eine Religion spricht aus „Iphigenie in Tauris" – die Religion der schönen Menschlichkeit, wie sie in der edlen Frau uns offenbart wird. Sie ist das sichere Gefühl des Rechten, vor dem nichts Rauhes, Rohes, Wildes bestehen kann, – der Spiegel der Wahrheit, vor dem alles Verworrene und Irre in sich selbst versinkt. Was Goethe an Frau von Stein erlebte, ist in der Iphigenie zum Ideal erhöht. Sie singt von der Erlösungskraft im Weibe, die uns zum Frieden bringt, – ein Lied voll frommer Inbrunst von einem, der erfahren hat. Nicht mehr die Ur-

kräfte menschlichen Seins werden ausgebraust und durchgefühlt. Leise ertönt das Lied der stillen Sammlung, der Wendung zur Besonnenheit; – der gemessene Friede in einem Leben der Reinheit, Liebe, Wahrheit und schönen Stille ward das Ziel.

Es ist nicht länger wie in der Jugend Dichtung von den Urquellen der Kultur. Es ist Dramatik von der Kulturhöhe, – bedeutende Kulturdramatik, in der die Weltgeschichte der Seele sich spiegelt und ihre Epochen in eine neue Einheit eingehen. Es soll ein Stück griechischen Himmels über nordischer Welt sein, nicht mehr das Griechentum der gewaltigen Urkräfte wie im Prometheus, sondern die Welt der schönen Menschlichkeit und des Maßes. Wieder hat der moderne Mensch eine neue Art gefunden, sich in jener großen Zeit als in einer erfüllten Sehnsucht zu spiegeln. Freilich sind alle solche Spiegelungen immer nur eine Art von frommem Selbstbetrug! Eine Zeit will zu sich selber kommen und schafft sich das angebetete Vorbild. Hier ist es vollends die menschliche Stimmung des achtzehnten Jahrhunderts, die sich in sich selber vollenden will. Darum ist auch dieses Griechentum im tiefsten deutsch und wird eingedeutscht in der deutschen Frauenverehrung, die zu einer neuen Blüte kommt. Es wird aber nicht nur germanisiert, sondern auch christianisiert. Der christliche Gedanke der Erlösung beherrscht alles so sehr, daß man sogar die verschiedenen Abschnitte der christlichen Geschichte darin unterscheiden kann. Denn wenn die Reine für die Schuldigen eintritt und sie entsühnt, so ist es der Gedanke des stellvertretenden Leidens. Als die Heilige des Mittelalters aber vernichtet die jungfräulich Mütterliche durch ihre Reinheit, durch ihr bloßes Dasein Schuld und Niedrigkeit der Welt und gibt den Irrenden einen Hort des Friedens und Ausruhens. Doch ist nun auch das Christentum ganz vermenschlicht: von seinem dogmatischen Gehäuse bleibt nichts, – der ewige Gedanke schält sich heraus von der Rettung des Menschen durch die Treue und Liebe, die für ihn eintritt, von der Erlösung aus aller Erdenwirrsal durch Liebe und Wahrheit, wie sie an Orest und an Thoas geschieht. Ein Bild der innerlich Befreiten steht am Ende.

Der Genius spiegelt im Bilde des eigenen Erlebens Zeiten und Kulturmächte – Griechentum, Deutschtum, Christentum –, indem er der eigenen Zeit ihren feinsten Sinn gestaltet. Freilich muß dann auch gesagt sein: in diesem Sinne ist die Iphigenie weder griechisch noch

deutsch noch christlich, sondern menschlich in einer Menschlichkeit, die die Blüte aller dieser Kulturarbeit ist: eine sehr milde Menschlichkeit eines kleinen, engen, feinen, weltentrückten Kreises kristallreiner Seelen –, sicher nicht ein unbedingtes Ideal und letztes Ziel, sondern eine der möglichen Lebensbotschaften, bei denen tiefes und reiches Menschentum zur Ruhe eines rechten Lebens kommt. Fast ein Wunder aber ist, wie Goethe hier dem großen Freunde Herder entgegenwächst, der in derselben Zeit über den Gang der geschichtlichen Kulturen hinweg die reine Menschlichkeit suchte und der Prediger der Humanität in demselben Sinne der Milde und Seelenzartheit wurde. „Iphigenie" ist für Goethe seine „Idee zur Philosophie der Geschichte der Menschheit". Vielleicht klingt in dem herrlichen Gusse doch etwas wie von einem leisen Bruche mit, – Griechen und Barbaren sind in dieser Welt kaum ein Gegensatz, Menschenopfer in ihr ganz undenkbar. Auch das Goetheerlebnis, das zugrunde liegt, ist mit Muttermord und Erinnyen ein wenig stark hinaufgetönt, – das griechische Kostüm wird etwas Maske. Man gedenkt des feinen Liebhabertheaters mit seinen Verkleidungen, für welches Iphigenie zuerst geschrieben wurde. Nun aber erhielt das stille, feine und reine Werk als erster Ausdruck des neu entwickelten Künstlerbewußtseins in Rom die aufs äußerste veredelte Versgestalt, – den Wohlklang und die Rundung der Sätze, die Gemessenheit aller Bewegungen: Goethes neuer Gedanke vom vornehm Menschlichen, wie er eine große Stimmung war, forderte den großen Lyriker heraus und bediente sich seiner Kräfte. Nicht schnelle Leidenschaften herrschen und entschiedene Tat; in sich selber wogt das in beständiger Nähe des Göttlichen gefaßte Gefühl des frommen Herzens. Dies ist das neue Künstlertum Goethes, – eine Steigerung der Weisheit und Feinheit, ein Zurücktreten der gewaltigen unmittelbaren Kraft.

War „Iphigenie" das rechte Werk der ersten Weimarer Jahre, so weist der „Egmont" auf eine noch längere Geschichte zurück und ist unter Goethes Werken noch eigentümlicher gestellt. Der erste Gedanke kam nach der Götzzeit; im Herbst 1775, in den Tagen der Trennung von Lili war es die bevorzugte Arbeit, – es gehört also wie der „Faust" zu den großen Sturm- und Drangentwürfen, die Goethe mit nach Weimar nahm. Der erste Einfall soll aus dem Cäsardrama sich entwickelt haben. Langsam fortgeführt, war das Gedicht im Frühling 1782 vor-

läufig abgeschlossen, – zur Vollendung kam es beim zweiten römischen Aufenthalt im Sommer 1787 –, die Prosaform hat es bis zu Ende beibehalten, obschon besonders gegen Ende das Drängen zum Verse wie auch in der Prosafassung der Iphigenie sehr sichtlich wird, – Tragödie in Prosa wie Götz, Clavigo, Stella, Geschwister, nicht von der schrankenlosen Regelfreiheit des Götz, nicht von der strengen Theatergebundenheit Clavigos, halb frei, halb streng.

In der Nähe zum Götz steht das breite, volle Volks- und Geschichtsbild mit dem Gegensatz einer menschlich freien alten und einer neuen gedrückten Zeit, in der Mitte dort wie hier ein Held, der den Wandel der Zeit mehr erfährt als von sich aus tätig bestimmt, ein Held, mit dem Goethe von ganzem Herzen fühlt, der von seiner eigenen genialen und unbekümmerten Lebensweise erfüllt ist. Steht aber „Götz" im allgemein Menschlichen, so ragt „Egmont" in das Politische hinein – „Götz" bleibt mit reichen kulturgeschichtlichen Farben doch im Grunde ein rein menschliches Genrebild von deutscher Herzigkeit und Treue, „Egmont" wird ein großes Geschichtsgemälde, ja das richtige Historienbild im Zusammenstoß von Völkern und Kulturen; – demgemäß handeln hier statt der Ritter und Höflinge, neben die nur flüchtig und wie ein Symbol der Kaiser tritt, Männer der großen Politik, mächtige Gebieter der Geschicke. Ein sehr viel stärker entwickelter Weltverstand lebt in diesem Werke. Über ihm schrieb ja Goethe an Karl August: „Ich möchte nun nichts mehr schreiben, was nicht Menschen, die ein großes und bewegtes Leben führen und geführt haben, auch lesen dürften und möchten." (Rom, 17. November 1787.) Aber auch von der Kälte des Historienbildes kommt etwas in das Gedicht hinein.

Mit der Unwiderstehlichkeit des Eisberges verschiebt sich die Lage der Niederländer, – die niederländische Freiheit wird erdrückt, bis sie in Albas Gewaltherrschaft ganz erliegt, – eine Erdrosselung, die mit Naturgewalt vorgeht und bei der Egmont als das weithin sichtbare Symbol fällt. Dies geschieht ohne Mitwirkung des Heldenwillens, geschweige von ihm aus. Darin liegt, daß das eigentlich dramatische Motiv fehlt: wir erleben eine fortschreitende Folge wunderbar ausgeführter Szenen, keine aus dem Tun des Helden sich entwickelnde Katastrophe. Alles bleibt reines Dulden. Wie beim „Götz" erhalten wir eine epische Bilderfolge, nur mit bedeutenderem geistigem und poli-

tischem Gehalt. Egmont wird für Goethe der lebendige Ausdruck für das niederländische Volk selber, das mit seinen besten Zügen in ihm Mensch geworden ist. Sein Fall bedeutet die Vernichtung des Volkes. Aber sein Tod fordert ebensosehr das ganze Volk heraus und wird zum Stachel der Freiheit. Aus diesem Grunde wich Goethe entschlossen von der Geschichte ab, was Schiller tadelte; denn hier entsprang sein Zug zu diesem Helden: er genoß in ihm, was in ihm selber von behaglich genialer niederländischer Lebensfülle war, – den Helden der genialen Lebensführung, den arglosen Übermut zum Leben. So wird Goethes „Egmont" eine schwermütige Geschichte, in der das schöne, reiche, blühende Leben von den finsteren, verneinenden, lebensfeindlichen Mächten erstickt wird. Der große Lyriker der Jugendmonologe und der Bilderschöpfer des „Götz" und „Faust" klingen ineinander: ein jubelndes Lied der Daseinswonne umgibt sich mit Bildern eines reichen und bewegten Volkslebens.

Die Einheit von Volk und Held ergibt den tragenden Gedanken für das Stück. So geht das Bild des Volkes voran, meisterlich in der Fülle bewegten fröhlichen Lebens, in der Sicherheit der so bestimmt gegriffenen Gestalten, die alle individuell und alle ganz Volk sind. Lebhafte Gefühle der Zuneigung und Abneigung herrschen, Mittelpunkt aller Liebe ist Egmont. In der Kannegießerei über Spanien, die Niederlande, die Reformation bebt der erregte geschichtliche Augenblick, aber die naive Lebensfreude überwiegt alles. Niederländisches Behagen durchwärmt die Volksdarstellung, die im übrigen die Shakespeares im Julius Cäsar und Coriolan ist. Gegen das freudig unbekümmerte Wogen hebt die ernste Regentensorge der Margarete von Parma sich ab. Hier dringt das bei Goethe Neue, der Einblick in die politischen Geschäfte, in das Werk hinein, – auch die Sorge der klugen und gütigen Frau ist Egmont. Eine Welt für sich endlich webt um Klärchen – in der schrankenlos hingegebenen Liebe des einfachen Mädchens. Sie gehört Egmont wie die naive Seele des Volkes selber – ganz von ihm ergriffen und in seinem Banne; sie ist das niederländische Volksempfinden selber als Liebe. So wird Raum geschaffen für das Goethische Liebesgefühl und jene Poesie, in der kein Dichter ihm gleichkommt, – so aber auch das Bild erst vollständig und ganz in Gemüt übersetzt. Ein richtiges holländisches Genrebild: der arme, zur Entsagung verdammte

Liebhaber, die ein wenig kupplerische und vorteilsuchende Mutter, das in naiver unschuldiger Sinnlichkeit lebenstrotzende Mädchen. Klärchen ist kein Gretchen, keine Marie aus dem „Götz" oder gar aus dem „Clavigo", sondern die rechte, echte Niederländerin, sinnlich, kraftstrotzend, naiv, eine Ganzheit der Natur in ihrem Gefühl, der heldischen Erhebung fähig, wenn es die Stunde will. Ein neuer Dreiklang Goethischen Schaffens bestimmt das Geschichtsdrama – der Dichter belebt die Bilder des Volks, gestaltet große Politik mit klugem Weltverstand und bleibt der große Lyriker, der unvergleichliche Schöpfer von Mädchengestalten.

Durch das ganze Stück bewegt sich diese Dreiheit: Volk, Politik und Klärchen. Immer ist Egmont der Zielpunkt der Betrachtung, nie ist er der Handelnde und Führende. Das Volk erregt sich in ungewohnten Unruhen, bedenkliche Wühler tauchen auf, die Meistergestalt des Vansen gewinnt an Geltung. Egmont spricht die Bewegten zur Ruhe; – gerade hier wird Shakespeares Vorbild deutlich. Endlich tritt nun in zwei einander folgenden Szenen in seiner Wohnung Egmont in seinem eigenen Wesen und Sein hervor: die Handlung wird fortgeführt, soweit von Handlung im Egmont die Rede sein kann. Der Held in seinen Geschäften übt ein einziges Leben und Lebenlassen: „Wenn uns der Morgen nicht zu neuen Freuden weckt, am Abend uns keine Lust zu hoffen übrig bleibt, ist's wohl des An- und Ausziehens wert? Scheint mir die Sonne heut, um das zu überlegen, was gestern war, und um zu erraten, zu verbinden, was nicht zu erraten, nicht zu verbinden ist, das Schicksal eines kommenden Tages?" Er kennt die Sorge nicht und weist sie weit von sich. Er atmet in einer wahren Verwegenheit des Lebenswillens. Im schroffen Gegenbilde dazu steht Oranien als der Verstand der klugen, eisig sicheren, großen Politik: die Gefahr, die tödliche Gefahr tritt einen Augenblick in das grelle Licht des Bewußtseins, – Egmonts Arglosigkeit wird sein Verhängnis.

Nur in dem kurzen dritten Akt tritt das Volk nicht auf, – er gibt das gleiche Gegenbild der nun bereits ganz nahe drohenden Vorzeichen und Egmonts in seinem unbesorgten Glück. Es sagt so viel, daß Goethe in diesem Bilde den Höhepunkt sah: die Regentin geht, Egmont ist selig bei seinem Mädchen. Noch ganz der Dichter in der ersten Schaffensjugend und Liebesfreude: da Faust, der Magier, in das Leben eingehen

soll, findet er die Fülle des Lebens zuerst in der Liebe. Der Staatsmann und Volksheld Egmont, der wie das Leben selber den Maschinen der Macht und Klugheit gegenübersteht, besitzt die Fülle des Lebens zusammen mit dem Besten seines Volkes in der Liebe des naiven Mädchens aus dem Volk.

Die Wendung im vierten Akt liegt in der vollzogenen Gewalttat, unter der sich die Niederlande beugen. Das Volk, nun in seiner vollen Ratlosigkeit, geht voran als Bild dieses Geschicks. Diesem Volke wird sein Haupt genommen; das so lange Vorbereitete tritt herein. Zwei Welten stehen in dem Gegensatz Alba und Egmont einander gegenüber. Spanien und die Niederlande – wieder eine Szene großer Politik. Es ist rohe Gewalttat, die Egmont aus dem Leben herausreißt. Damit bricht denn im fünften Akt alles ohne Rettung zusammen, nur eine Ahnung neuer ferner Hoffnung geht am Ende über Egmont auf. Das Volk ist nun ganz Shakespeares Volk, die unregsame ängstliche Masse. Aber unter sie tritt die Liebe, wie sie sich in sich selbst in ungeahnten Heldenkräften vollendet. Klärchen ruft die Menge zur Rettung des Helden, aber ihr Schrei ist die zur Ohnmacht verurteilte Liebe. Egmont im Gefängnis, Klärchen im Sterben – das in sich verlöschende Licht. Egmont empfängt das Todesurteil, genießt den letzten Schlaf und geht zum Sterben. Hier setzt der erste Schimmer neuer Hoffnungen ein: der Sohn des Todfeindes Alba wird dem Todbereiten als Freund gewonnen, – Egmonts männlich einfache und natürliche Menschlichkeit weckt in der Jugend neue Kräfte. Im letzten sanften Schlummer erschaut er Klärchens verklärtes Bild als die Freiheit, die aus seinem Tod erblühen soll, – dies ist die zu neuem Leben erwachte bessere Seele seines Volkes. Wie er in Klärchen sein Land geliebt, wird sie ihm in den letzten Vorahnungen der Hoffnung die Verheißung neuen Glücks für die Niederlande.

So reiht sich Goethes Egmont unter die Entwürfe jener genialen Jugendzeit. Um das Bild des großen Volkshelden in seiner genialen Lebensführung war es zu tun, um das Lied von der arglos überlegenen Art des Lebensgenius. Daher bedurfte er der beiden Gegenbilder zunächst im Volke, das schon wie im Osterspaziergang des Faust in symbolischen Gruppen sich belebt, dann aber in der „Welt" mit ihrer Härte, Klugheit und Gewalt. Volksliebe und Weltverstand vereinigten sich in

dem Gedichte. Sicher war es dieser Weltverstand, der in Rom das Werk zu Ende dichtete und es freilich zugleich vom Boden seiner ersten Jugendlichkeit entfernte. Denn nun gibt es sich doch als Theaterstück und macht Forderungen rege, die nicht in seiner Art liegen. In der Fülle des Stoffes klingt das Seelenlied der übersprudelnden Lebenswonne nicht mehr als die Grundmelodie durch. Zu viel bewegt sich das Drama in langen, auch stofflich nicht immer leichten Gesprächen; die dramatische Durchbildung einer mit innerer seelischer Notwendigkeit sich entwickelnden Katastrophe fehlt. Es ist ein Schieben und Zusammenstellen von Massen wie in der Epik und Historienmalerei. Auch im einzelnen wird die dramatische Gegeneinanderbewegung der Motive geflissentlich mehr vermieden als gesucht. Endlich tritt in dem verdeutlichenden und vergröbernden Bühnenlicht die Absichtlichkeit in der Erfindung mit Albas Sohn und in dem reinen Operneffekt von Klärchens Erscheinung grell hervor. So wurde dem Werk die innerste Seele wiedergegeben durch Beethovens Musik; nun ist es wieder, was es im ersten Entwurfe war: ein heroisches und süßes Lied mit untermengten Bildern. Auch das Wortgewand mischt die Sprachklänge aus zwei verschiedenen Lebenszeiten zusammen. Hier ist infolge der Länge der Zeit, die zwischen Entwurf und Vollendung lag, doch einmal die große und schöne Urgestalt des Gedichtes nicht voll zur Durchbildung gekommen.

Auch „Tasso" und „Faust" sollten in Italien vollendet werden – es gelang nicht. Tasso lag, weit ferner der Vollendung, vor Goethe als Iphigenie und Egmont. Seit der erfindende Tag am 30. März 1780 auf dem Wege nach Tiefurt ihm den Entwurf beschert, waren bis zum August 1781 zwei Akte geschrieben – in welchem Sinne, zeigt das Wort an Frau von Stein, daß als Anrufung an sie gewiß gut sei, was er geschrieben habe, ob auch als Tassoszene, sei fraglich. Während der sizilischen Reise regte sich die Lust zu dem Gedichte wieder, der neue Plan wuchs vom Februar bis April 1788 heran, nicht ohne starke Einwirkung durch die bedeutende kritische Tassobiographie des Abbate Serassi (1783). Dieser Plan begleitete Goethe beim schmerzlichen Abschied von Rom am 16. April 1788; der Abschiedsschmerz eines Menschen, der in eine unwiderrufliche Verbannung getrieben wird, klang in die Gesichte hinein. So waren es die Schlußszenen, in welchen diese Qual wühlt, die er auf

der Rückreise in Florenz schrieb. Im Oktober 1788 waren die beiden letzten Akte fast vollendet, im Winter und bis in den März 1789 hat der Dichter rückwärts schreitend das übrige gestaltet. Zuletzt sind die Schlußszenen des ersten und des vierten Aktes geschrieben. Das Werk erschien gleichzeitig mit dem Faustfragment im Jahre 1790. Unter Goethes Dichtungen steht es also ganz einzigartig da. Es ist nicht, so wie es eigentlich schon fertig war, in der Form des neuen Kunstbewußtseins einfach abgeschlossen wie Iphigenie und Egmont, sondern es ist, indem in ihm die alten Stimmungen und Entwürfe nachklingen, doch ein ganz neues Gedicht – Werk und Trost des ersten einsamen Jahres in Weimar und vor allem seines Winters, Lied des Schmerzes über die unwiderrufliche Verbannung von seiner Geistesheimat Rom. Es ist das erste, in sich ganz vollendete, keinerlei Zwiespalt mehr in sich bergende Werk seines neuen Künstler- und Menschentums. Dies ist auch in Nachklängen nicht mehr der junge Goethe wie im Egmont, dies ist nicht mehr der, der im ersten Weimarer Jahrzehnt durch die große Gesamtumbildung seiner Innerlichkeit hindurchgeht wie in Iphigenie, – dies ist Goethe, der Mann, in der vollen Sicherheit seiner Sinnesart und Form.

An seelischer Verinnerlichung hoch über dem Egmont, an unmittelbarer Kraft des Begreifens und der Darstellung von Wirklichkeit und Leben hoch über der Iphigenie, ist Tasso wieder ein Werk, in dem die große Goethische Dichtung über den „Werther" hinauswächst, und rückt in eine Linie mit „Werther," „Hermann und Dorothea," den „Wahlverwandtschaften" und dem „Faust" als eine Dichtung, die die innersten Tiefen des Lebens aufschließt. Nur insofern steht es vielleicht ein wenig hinter ihnen zurück, als es mehr durch besondere Kultur bedingte Zustände des Lebens als seine ewiggleichen Grundformen und Gefahren gibt. In diesem Sinne gehört es denn doch noch in die italienische Zeit, in der Goethe die Kultur in ihren Formen und Gebilden sich zu eigen machte.

Die Höhe der Kultur ist der Eindruck, mit dem die erste Szene des Tasso uns empfängt. Aber es ist keine nachgeschaffene, halb erdichtete Kultur wie in der Iphigenie, sondern die wirkliche Kultur vornehmer und ganz durchgebildeter Seelen, die in dem geistreichen Spiel der als Schäferinnen Verkleideten Menschen offenbart, wie sie in Lebenshöhe, Reichtum, Pracht und Geschmack ihre Lebenslust genießen. Der

heitere Garten vereint die beiden Leonoren im Frühling, vertraute Seelenfreundschaft verbindet sie, das dichterische Spiel mit den Blumen zeigt ihre geistreich beweglichen Seelen, die Bekränzung der Dichterhermen von Virgil und Arioſt ihre feine Sinnigkeit. Sie scheiden – Leonore von Sanvitale geht zum Gatten nach Florenz, Leonore von Este, die Prinzessin, bleibt in Ferrara. Die Renaissancewelt tut sich in den beiden großen Städtenamen auf. Die beiden Frauen enthüllen wie von ungefähr ihre Seelen: die Prinzessin ihre tiefe Bescheidenheit und hohe Bildung, die Gräfin listige Feinheit und anmutige Neckerei. Der Dichter Tasso gibt den Gedanken beider Zielpunkt und Inhalt. Halb scherzhafte Nebenbuhlerei spielt zwischen ihnen: die Gräfin möchte mit auf sich beziehen, was doch der Prinzessin allein gehört, – der Dichter in seiner Liebe ist das letzte Wort in ihrem Gespräch.

Nach diesem wundervollen Vorspiel der durch Frauen veredelten Kultur, dieser Einführung der Frauen, auf die in dieser Dichtung alles blickt und zielt, setzt die Weise ein mit den drei Männern, die nacheinander vor uns treten und, jeder eine Welt für sich, das Bild dieses Lebenskreises vollenden: der Fürst voran, der erhabene Mittelpunkt für alle, dem Streit entrückt, dann Tasso und Antonio, deren Kampf für Tasso die tödliche Tragödie und den Untergang ergibt. Zugleich spiegelt sich in dieser Weise vierfach die Tassogestalt. Alfons, Mann der Tat, geborener Herrscher, Liebling der Frauen, von vollendeter Bildung, als Herrscher ein Mäzen – Tasso und sein Werk bedeuten ihm einen Glanz an seinem Thron, während Tasso der Mensch diesem Mann der Tat ein wenig wunderlich bleibt, obgleich Schwung und Edelsinn ihn dem Dichter nahe stellt. Mit Tasso selber öffnen sich alle Tiefen der Dichterseele als ein einzigartiges menschliches Leben, wie es nie zuvor in irgendeiner Dichtung geschehen, – eine Goethische Tat, die einer einzigen Verbindung eigener Erfahrung, durchdringenden Begreifens und gewaltiger Darstellungskraft entstammt. Es ist die Dichterseele, der alles und jedes Gegenstand eines dichterischen Erlebnisses wird, – eines Erlebnisses, das alle Tiefen seines Gefühls in Anspruch nimmt und aufrührt, mit einer ganz persönlichen Vorstimmung für das elegisch-tragische Empfinden, das ihn beständig als den Helden großer Tragödieen sich fühlen und geradezu in diesen Helden sich umsetzen läßt, aber mit einer wunderbaren Weite der dichterischen Empfindungsfähigkeit von den höchsten

Höhen der Wonne bis in den Abgrund des Leidens und in der befremdlichsten Plötzlichkeit der Übergänge durch die ganze Stufenleiter, jedoch so, daß der Jubel der Lust nur allemal Hintergrund und Folie gibt für die Tiefe des schmerzlichen Fühlens. So ist alles Leben ihm ein dichterischer Traum, so der dichterische Traum für ihn das wahre Leben. Alle auf ihn zuschießenden Strahlen der Welt sammelt er zu einem wundersamen neuen Bilde, in dem das Zufällige in die sinnvollste Bedeutung tritt, – wohl wunderlich und beinahe krank für die Augen der Nüchternen des Alltags, der Verständigen und Richtigen, aber diese Krankheit ist allein die Krankheit der Genialität. Tasso ist das Lied von der Tragödie der Genialität in ihrem Zusammenstoßen mit dem „Wirklichen". Der Dichter steht vor uns im Höhepunkt seines Lebens: er hat sein Werk vollendet und darf es nun seinen Wohltätern widmen. Sogleich trägt in dreifachem Schwung die Heftigkeit seines Gefühls ihn fort: seine Stille ist unendliches Gefühl der Dürftigkeit und Beschämung, der Dankbarkeit, der Unzulänglichkeit und Ergebung. Da der Kranz seine Locken krönt, treibt ihn sein Gefühl bis zur Raserei der Unwürdigkeit – eine Bescheidenheit offenbar ehrlich, doch im Grunde brennende Ehrbegierde, aber auch Streben zum Vollkommenen. Da die Anerkennung als das ihm Zukommende ihm wieder und wieder bestätigt wird, da trägt sie ihn als ein wundervolles Traumlied in den Helden- und Dichterkreis alter Zeiten, die Wirklichkeit versinkt ihm ganz in dem Eins-werden mit den Höhen der geistigen Welt: alles unter dem Staunen der Freunde, die vielleicht recht haben vor dem Verstande, wenn sie befremdet sind, aber wie reich wird das Leben in dem schönen Wahnsinn des Dichtergefühls. Dagegen tritt nun Antonio als der völlige Gegensatz – Staatsmann, Höfling, Beamter – korrekter Formenmensch, der verkörperte Verstand, der sichere Wille. Sofort ist ohne ein Wort der Kampf angesagt, um den ersten Platz zunächst dem Thron und bei den Frauen, überhaupt der Kampf um die großen Preise des Lebens. Er ist die entgegengesetzte menschliche Möglichkeit der Mannesnatur, aber genau so notwendig in seiner Art, eben für die Wirklichkeitsaufgaben des Lebens, nur nicht solch ein von den Göttern begnadetes Geschöpf, sondern etwas mehr Durchschnittliches, häufiger zu Findendes, leichter zu Ersetzendes. Gerade in dem dunkeln Gefühl hiervon liegt die Unausgleichbarkeit des Gegensatzes. Um sich gleich oder überlegen fühlen zu

können, muß Antonio unbewußt die Augen zuschließen vor Tassos wirklichem Wesen und Verdienst, was ja für die Wirklichkeitsmenschen sehr leicht ist, da solche Verdienste in einer anderen Welt, der Welt der Idee, liegen, mit der sie nichts zu tun haben. Er muß ihn nach den Gedanken und Maßstäben korrekter Beamtenart gleichsam übersetzen. Auch er ist auf einer Höhe seines Lebens, – er hat Erfolg gehabt und kehrt siegesgewiß heim. Er hat sich auf das Lob des Fürsten und der Frauen gefreut und sieht in diesem Augenblick, von dem viel für ihn abhängt, einen andern in ihm unerreichbare Höhen erhoben. Auch er eröffnet den Blick wieder in eine andere Welt, die sich so gern allein die „große" dünkt, – die gewaltige politische Welt der Klugheit und der Taten, die Welt des Papstes, der wie die letzte Höhe die ganze Erde übersieht. Da stört ihn nun der Anblick des Gekrönten. Dies kleinlichen Neid nennen, heißt den Sinn verkennen, – nur die ungewöhnlichste Seelengröße könnte hier überwinden. Er ist einfach tief verstimmt durch den Anblick dessen, der – ganz unschuldig, ja ahnungslos – in seinem Wege zur ausschließlichen Gunst des Fürsten steht. Diese Verstimmung ist es – das Mißgefühl um die gestörte versperrte Bahn –, die den Keim des Hasses gegen den Nebenbuhler in ihm sprießen läßt – gegen den Dichterling, dessen ganze Seele für ihn eine einzige Unverständlichkeit ist. Wie fein gibt sich in dieser geistreichen Welt seine Ablehnung kund durch das meisterlich geformte Loblied auf Ariost – für die Umstehenden freilich, die noch ganz in Tasso fühlen, kühle, harte, schneidende Worte. Man fühle hier die ganze Tiefe des Seelenstreits. Nicht kleinliche Zufälligkeiten walten – es ist ein Gegensatz der Wesensart, der Lebensrichtung, ein mit dem Leben gesetzter Gegensatz der in der Idee Lebenden und der „Wirklichen". Wo findet man einen ersten Akt von ähnlichem Gehalt? Er sollte packen wie nur einer, wenn wir nicht nur Kampf und Unterliegen um äußere Güter als eine ernste Angelegenheit begreifen, – auch dabei liegt das Ernste im seelischen Verlust –, sondern auch mitzuleben verstehen, wo die Tiefen der Seele selbst und unmittelbar Inhalt und Gegenstand der Tragödie sind. Lauter hohe Seelen, lauter notwendige, berechtigte und wichtige Lebensrichtungen, und doch wirken sie einander Zusammenbruch und tiefstes Leid.

Aus der gleichen Tiefe bildet sich der zweite Akt empor – bei allem gutem Willen der erste Schritt jener Wendung zum Unheil, nach dem es dann

keine Rettung mehr gibt. Alles folgt aus der Art, wie die Tassosche Dichterseele jene Einwirkungen der Wirklichkeit auffängt, die an andern als Selbstverständlichkeiten vorübergehen würden. Das Bild des leidenschaftlich reichen genialen Gemüts und das der Lebenswirklichkeiten entfalten sich miteinander mit einer unvergleichlichen Kraft, die die beiden Gipfel des Geschehens gegeneinander absetzt: Tasso wird zur Höhe des Glücks emporgehoben, da die Prinzessin leise andeutend ihm ihre Neigung bekennt; er wird herabgeschleudert in die Tiefen der Verzweiflung durch die milde Verurteilung zur Zimmerhaft. Beides fühlt er ungemessen in seiner Seele, beide Male ergreift ihn nicht eigentlich die Wirklichkeit, sondern der Gedanke, – dort der Gedanke der Liebe derer, die ihm das Höchste all seines geistigen Seins ist, hier der Gedanke: Gefangener sein, der seinem inneren Lebensinstinkt widerspricht, – denn sein Lebensinstinkt ist die Freiheit. Beide Male meinen die andern – die Prinzessin wie der Fürst – die Sache in völlig anderem Sinn: fast ist es dort nur eine freundliche, ganz ist es hier nur eine leise verweisende Form. Aber Formen in diesem Sinne gibt es für Tasso nicht, sondern nur Ideen – (eigentümlich genug ist in der Weltgeschichte des Geistes forma die wörtliche Übersetzung von ἰδέα, die Schiller in ihrer innerlichsten Bedeutung wahrhaft eingedeutscht hat als „Gestalt"). Mit welcher Tiefe und Feinheit aber wird jeder dieser Schritte durchgearbeitet. Die Prinzessin bewegt sich im Urbild des vornehm zwanglosen Gesprächs, in dem das Innerste der Seelen sich erschließt zwischen Menschen, die auf der Höhe seelischer Kultur atmen. Die Seelenumschläge Tassos bewegen wie Wellen die ruhige Oberfläche. Antonios Bild vom handelnden Leben hat ihn im verborgenen Ehrgeiz gepackt. Wie sie sich ruhig über die Menschen ihrer nächsten Umgebung ergehen, spricht höchst bezeichnend die leise Gekränktheit über seinen geringen politischen Einfluß beim Fürsten. Immer mehr vertieft sich im Vertrauen das Verhältnis der beiden seltenen Menschen, der Prinzessin und Tassos, oder wird seine Tiefe offenbar. Das beiderseitige Lebensideal taucht vor ihnen auf, das des Dichters und der Dame, das des Mannes und der Frau. „Nach Freiheit strebt der Mann, das Weib nach Sitte." „Erlaubt ist, was gefällt." „Erlaubt ist, was sich ziemt." Alles klingt in die schönste Harmonie ein im Bekenntnis der Liebe. Ganz leise taucht der wohlmeinende Gedanke der Versöhnung mit Antonio auf, der dann das Unglück bringt: die schöne Seele begreift

nichts von den Tiefen dieser Gegensätzlichkeiten. Die große Auseinandersetzung Tassos mit Antonio trägt das ungeahnte Verhängnis in sich. Antonio handelt menschlich-allzumenschlich, keineswegs in grober Schlechtigkeit, Neid oder Bosheit. Er verkennt ein wenig die Stellung Tassos bei den Herrschaften und hegt hier freilich eine leise Eifersucht um den ersten Platz, wie sie bei dem großen Beamten ganz natürlich, ja unvermeidlich ist, sofern er zugleich ein Höfling sein muß. Es ist der ewige Naturgegensatz zwischen der klugen, korrekten, in Formen gebundenen Beamtenseele und dem Liebling der Götter. Sicher eignet dem Antonio eine große Trockenheit und ein empfindlicher Mangel natürlichen, unmittelbaren Gefühls, aber auf der andern Seite steht doch nicht nur Formsicherheit, Geschicktheit und Gewandtheit, sondern im Grunde durchaus Anständigkeit der Gesinnung. Wenn er sich ärgert über die Auszeichnung Tassos bei den Herrschaften und den Frauen, weil ihm bei dem völligen Mangel eines Verhältnisses zu Tassos Welt dies alles vorkommt als etwas, was man aus natürlichen Gründen nicht begreifen kann und was ihn um seine berechtigten Ansprüche bringt, so bedarf es doch nur der Aufklärung und Zurechtweisung durch den Fürsten, damit er zu jeder Hilfe ehrlich bereit sei. Auch der Fürst ist ein Mann der korrekten Form, aber in feinster Menschlichkeit steht er zu Tasso sowohl wie zu Antonio. Er bleibt in seinem Wohlwollen ganz unschuldig an allen späteren Entwicklungen, die ihn tief verletzen und wirklich schädigen. Dies ist die Größe des Spiels: jeder lebt und handelt in seiner Notwendigkeit, jeder hat auf seine Weise recht, jeder ist ein ungewöhnlicher hochgearteter Mensch, und – vom Schicksal zueinander gesellt, müssen sie sich zur schrecklichen Katastrophe werden.

Der dritte Akt ist der Akt der Frauen und Antonios – Tasso tritt nicht auf. Das im ersten Akt bereits leise getönte Bild dieses Frauengegensatzes kommt zu voller Ausführung – der größte Dichter der modernen Frau findet sich selber. Es ist nicht mehr der Reichtum weiblicher Naturanlage, der ihn wie in seiner Jugend reizt, nicht mehr das halb im Leeren erdichtete Ideal wie in der Iphigenie, es ist die Frau von vollendeter Kultur auf den Höhen der Gesellschaft. Die feine kleine Intrigantin will, unendlich ehrgeizig, den Dichter an sich ziehen, um den die Großen sich reißen. Nur die Pläne ihrer kleinen Selbstsucht hat sie im Kopf, im Grunde ohne jedes ernstere Mitgefühl. Dagegen fühlt die Prinzessin

nur tiefe Sorge um den teuren Mann, mit dem zögernden Bekenntnis einer echten Liebe. Sie lebt eine rechte Frauenweltanschauung, die ganz Seele ist, die Seele aber tiefe Entsagung, stiller Adel des Verzichtes. So weben ihre feinen tiefen Worte um Glück, Geduld und Schönheit der Welt. Es ist das melancholischste Lied der Weltliteratur, das sie in ihrer herrlichen Sprache singt: „Wohl ist sie schön, die Welt! . . . Es reißt sich los, was erst sich uns ergab. Wir lassen los, was wir begierig faßten, Es gibt ein Glück, allein wir kennens nicht: Wir kennens wohl und wissens nicht zu schätzen." Kleine Frauenklugheit und edelste Frauenhoheit vereinen sich, um Tasso zu verderben, da sie ihn retten wollen. Je näher zu Tasso in Geist und Liebe die Prinzessin steht, um so mehr erschüttert es, wie sie ihn aufgibt, da sie sein Heil wäre, wenn sie ihn hielte. Antonio wird zur Versöhnung bereit gemacht und will Tasso nicht vertreiben. Der vierte Akt ist das Lied von Tassos Seele, die all den guten Willen schmerzlich verkennt. Auch sein Seelenbild vertieft sich hier wie in dem vorhergehenden Akt das der Frauen. Gerade da Antonio sich zu ihm wendet, sieht er in ihm den verhaßten Gegner, von dem er nur Feindliches zu erwarten hat. Überall erblickt er Neider und Feinde, die er beständig nagend mit sich beschäftigt sieht. Der wahre Dämon der Tragik entspringt ihm aus seiner Seele: in allem, was zu seinem Besten geschieht, wittert er einen Fallstrick des Hasses. Da die Wohlgesinnten ihn alle halten möchten, wird er durch den eigenen eigensinnigen Trieb unwiderruflich in die Verbannung geschickt: seine ganze Seele entfremdet sich dem, was sein Heil und seine Heimat ist. Er begehrt mit Leidenschaft die Entfernung, die das größte Unglück für ihn selber ist. Aus einem Nichts wächst diese Umnachtung empor, die mit der Verzweiflung auch an der Fürstin auf ihren Gipfel kommt – ein schwermütiges Stück aus der tragischen Ironie des Menschendaseins: die Besten suchen einander und treiben sich voneinander fort. Noch immer wirkt in Tasso das gleiche große Dichtertum der tragisch-elegischen Veranlagung fort, das, wie es sonst den bunten Teppich herrlicher Erdichtungen webt, nun das Nessushemd spinnt, in dem sich der Dichter mit seinem Haupt verstrickt, um auf dem Scheiterhaufen der eigenen Wahngebilde zu enden.

So entfaltet sich ohne Gewalttat eines äußeren Geschehens in unentrinnbarer Notwendigkeit der rein innerlichen Tragik die Katastrophe des

fünften Aktes. Das Gespräch der klugen Weltmenschen Alfons und Antonio beginnt und endet bei Tasso, – sie enthüllen ganz, wie sie ihn sehen: Antonio wohl noch mit einer letzten unüberwundenen inneren Ablehnung, aber der Fürst in einer beinah selbstlosen Güte und Sorge um ihn. Tasso naht dem Fürsten in der angenommenen kalten Selbstbeherrschung des Weltmanns – ach! eine zu durchsichtige Maske –; wieder sieht er in jedem so aufrichtig guten Wort nur die tückische List. Die Prinzessin mit der schmerzzerrissenen Seele darf den Dichter nicht hineinschauen lassen in ihr Inneres. Tasso aber spricht bereits wieder aus dem Innerlichsten seines Lebens und Strebens über sein Gedicht. Wieder wie in alter Gewohnheit des Vertrauens gibt er aus der innersten Tiefe seines melancholischen Lebensgefühls das Bild seiner dunkeln Zukunft. Da entfährt ihr das einfach gute liebende Wort, und seine Seele schmilzt, – die so lange unnatürlich zusammengekrampfte dehnt sich aus, ergießt sich, alle Schranken fallen, – die Form zerbricht, in die nun einmal nach ehernen Gesetzen alles Leben am Hof gebunden, – die Sitte verschwindet, der Mensch ergreift den Menschen – er hält sie in seinen Armen. Ein Augenblick schrankenlosen Glücks, dieser Augenblick ist sein hoffnungsloser Fall, – er hat sich selber für immer verbannt. So klingt es aus: Antonio der Sieger findet den Weg in das einfach menschliche Mitgefühl, – hier fällt auch von ihm die letzte Schranke der schwer zu zerbrechenden Abneigung ab: der vermeintliche Feind hält den Strauchelnden mit seiner starken Hand. In zwei großen Wellen rollt die übermächtig aufbrausende Szene hin: zuerst, wie Tasso aufschreckt, regt sich wieder der böse Geist der Auflehnung, der Verdammung, des Fluches über sie alle, aber sogleich danach findet er sich voll Bangen zu sich selber: jedes der überstarken Gefühle singt in einem vollendet schönen Liede. Der hohe Geist der Versöhnung blickt mit dem Auge tiefsten Mitleids auf diesen furchtbaren Zusammenbruch. Wohl bleibt die innerliche Fremdheit, und ratlos muß gerade Antonio den Kopf schütteln bei solchem Wüten der Schmerzen. Aber er steht doch zu ihm; die beiden Feinde finden sich als Menschen. Und noch in diesen tiefsten Schmerz klingt der Trost dessen, was in solcher Übererregsamkeit der Seele wurzelt und den Ausgleich für sie bietet: der Trost des Dichtertums. „Wenn der Mensch in seiner Qual verstummt, Gab mir ein Gott zu sagen, wie ich leide." Eine letzte Erkennung bildet das Ende: die Natur schafft den

Felsen wie die Welle und läßt in der Welle Sonne und Gestirne sich spiegeln, so wie sie sie im Sturme schwanken, schwellen und sich bäumen läßt. – Seelisch tiefere und innerlichere Probleme sind nie in der dramatischen Literatur behandelt worden, nie mit vornehmerer Künstlerhand, die jedes äußere Wirkungsmittel verschmäht, jedes derbere Motiv ablehnt und allein die im Leben selbst bei höchster seelischer und sittlicher Vollendung doch immer ruhende Tragödie entfaltet. Wer hier nicht in die Tiefe dringt, findet vielleicht nur ein in wundervollen Sprachlaut gefaßtes Phantasiebild ziemlich lebensfremder Vorstellungen; – wem die Dichtung wirklich aufgeht, den packt die fabelhafte Wahrheit, die harte Wahrheit. Da ist nichts verschönt und umgebogen. An Lebensfülle und Bewegtheit steht das Werk jeder Shakespearischen Tragödie gleich, – nur ist es Lebensfülle und Bewegtheit allein der Seele.
Eine Kulturtragödie der tiefsinnigsten Art: das Lied von der Genialität in ihrem Zusammenstoßen mit den festen Formen des Lebens: Staat, Gesellschaft und Sitte. Die Form wird in ihrem höchsten Sinn der feinsten und edelsten Sitte genommen, – das Recht, die Notwendigkeit solcher Form steht über aller Frage. Aber auch die Genialität, die jenen Formen weder entspringt noch in sie sich fassen läßt, ist ein Unentbehrliches; in ihren Träumen erhöht und verschönt sich alles Leben. Nun packt Goethe dies, was sich ergänzt und fordert, in seinem innerlichen Zwiespalt, und die furchtbarste Tragödie entspringt, in der jene Mächte, die alle holde Mächte sind und Leben teils schaffen, teils hegen, wie wilde Dämonen das Leben zerfleischen. Der Klagelaut des eigenen Erlebnisses klingt hinein: Weimar und der Genius in seiner Freiheit, Staatsmann und Poet. Dort begriff er die festen Formen im Leben als ein Lebensnotwendiges, aber er begriff sie so unter tiefen Entsagungen und Leiden des Dichters. Dort war die hohe Frau zugleich Seele und Verkörperung jener Form und Trost des Dichters. So war es in den Anfängen, als das Gedicht in seiner Seele aufstieg. Nun kommt der weitere Ton hinein: Italien und Weimar: wieder in den Geist der Enge statt des freien Lebens mit großer Kunst. Das unbedingte Glück in Rom – was war es anders als das erreichte Ziel: keine Gebundenheit in Formen als die unter der Form des eigenen Lebens, kein Gesetz als das der eigenen Genialität, – dies aber war das Gesetz der vollen Selbstentfaltung zur Notwendigkeit des eigenen Seins. Der Abschied von Italien

gab wie der Abschied von seinem wahren Leben das Grundgefühl der Dichtung: das Leiden des Mannes, der von inneren dämonischen Mächten in unwiderrufliche Verbannung getrieben wird. Aber der Tiefsinn des Gedichtes ist, daß es die Mächte, die Notwendigkeiten des Lebens selber sind – die schaffende Kraft und die hegende Form. In der hohen Einsicht des Gedichtes ist auch dichterisch die eigene Jugend Goethes überwunden. Werther stand ganz bei Rousseau, wenn er die Formen als den großen Unsinn des Lebens verwarf. Die Formen sind nun erkannt und anerkannt. Aber schmerzlich war dies Erkennen. Es bedeutete nicht weniger und nicht mehr, als daß der Dichter ihm fast zum Opfer fiel. Nur indem er sich selber fast aufopferte, konnte Goethe dies Verhältnis zur Wirklichkeit gewinnen. Allen Zeiten kündet die feine und leise Sprache des Tassogedichts den tiefen Zwiespalt, der nach seinem eigenen Gefühl damals in seinem Leben lag. War es nach Leonore das Unglück, daß die Natur aus Tasso und Antonio nicht einen Mann bildete, in Goethe waren Tasso und Antonio derselbe Mann geworden, aber nicht ohne das schmerzlichste Gefühl der Leiden, durch die allein ein solcher Guß gelang, ja, die in seiner anscheinend klaren und hellen Form verborgen sind. Goethes „Tasso" wird das Werk der nunmehr vollendeten Selbsterziehung in Goethe und faßt das alte Weimar, Italien und das neue Weimar in sich zusammen: die Erziehung war die zum Wirklichen, wie es ist, bei voller Bewahrung des persönlichen Schöpfertums. Keine andere Möglichkeit gab es als: das Wirkliche zur Tat des Schöpfertums, das Schöpfertum zur Seele der Wirklichkeit zu machen. Antonio in Goethe rettete Tasso in Goethe vor dem Untergang an sich selber, Tasso rettete Antonio vor seelenloser Erstarrung.– – „Faust" war das vierte Werk, das Goethe noch in Italien vollenden wollte, um dann mit befreiter Seele in ein ganz neues Leben zu treten. Es erschien ihm möglich und leicht. Noch im August 1787 meint er, bis Ostern den Faust ausgearbeitet zu haben. Er soll auf seinem Mantel als Kurier in Weimar seine Ankunft melden. „Ich habe alsdann eine Hauptepoche zurückgelegt, rein geendigt und kann wieder anfangen und eingreifen, wo es nötig ist. Ich fühle mir einen leichteren Sinn und bin fast ein anderer Mensch als vorm Jahr." Wohl weiß er, daß er sich sonderbar wird zusammennehmen müssen. „Ich muß einen magischen Kreis um mich ziehen, wozu mir das günstige Glück eine eigene Stätte

bereiten möge." Sehr vertrauensvoll aber klingt die Eintragung, die in der Italienischen Reise als Brief unter dem 1. März 1788 steht und in den zweiten römischen Aufenthalt gesetzt ist. „Es war eine reichhaltige Woche, die mir in der Erinnerung wie ein Monat vorkommt. Zuerst ward der Plan zu Faust gemacht, und ich hoffe, diese Operation soll mir geglückt sein. Natürlich ist es ein ander Ding, das Stück jetzt oder vor fünfzehn Jahren ausschreiben; ich denke, es soll nichts dabei verlieren, besonders da ich jetzt glaube, den Faden wiedergefunden zu haben. Auch was den Ton des Ganzen betrifft, bin ich getröstet; ich habe schon eine neue Szene ausgeführt, und wenn ich das Papier räuchre, so dächt ich, sollte sie mir niemand aus den alten herausfinden. Da ich durch die lange Ruhe und Abgeschiedenheit ganz auf das Niveau meiner eignen Existenz zurückgebracht bin, so ist es merkwürdig, wie sehr ich mir gleiche und wie wenig mein Innres durch Jahre und Begebenheiten gelitten hat. Das alte Manuskript macht mir manchmal zu denken, wenn ich es vor mir sehe. Es ist noch das erste, ja in den Hauptszenen gleich so ohne Konzept hingeschrieben; nun ist es so gelb von der Zeit, so vergriffen (die Lagen waren nie geheftet), so mürbe und an den Rändern zerstoßen, daß es wirklich wie das Fragment eines alten Kodex aussieht, so daß ich, wie ich damals in eine frühere Welt mich mit Sinnen und Ahnen versetzte, mich jetzt in eine selbstgelebte Vorzeit wieder versetzen muß." Viel lehrt die Stelle über die Vorgeschichte des Goethischen Faust und seine früheste Niederschrift. Noch lange hielt Goethe an dem Gedanken fest, – endlich mußte der Plan doch aufgegeben werden. „Faust will ich als Fragment geben, aus mehr als einer Ursache." Der Dichter konnte damals den Faust nicht vollenden, obgleich sein Wille dahin stand. Zwischen dem Geist des italienischen Goethe und dem Geist seines Faustgedichts bestand unausgleichbarer Gegensatz. Demnach erschien nun „Faust. Ein Fragment" im Jahre 1790 in siebenten Band der Göschenschen Ausgabe sowie in sieben Sonderausgaben. Goethe selber begriff schwerlich, was das Werk in seiner unvollendeten Gestalt für ihn selbst bedeutete. Er mußte noch einmal ein anderer werden, um diese Dichtung vollenden zu können. Ein solches Gedicht ist stärker als der eigene Wille des Dichters und setzt auch gegen seinen Willen sein Gesetz durch. Sein Gesetz aber war das Gesetz, unter dem das Goethische Leben stand.

2. Das Faustfragment

Das äußere Verhältnis des Faustfragments zum Urfaust stellt sich so dar, daß nach dem ersten Faustmonolog und der Wagnerszene, die im wesentlichen unverändert dastehen, wir mitten in der Szene, ja mitten im Satze neu beginnen mit den Worten: „Und was der ganzen Menschheit zugeteilt ist, Will ich in meinem innern Selbst genießen", d. h. also nach der endgültigen Einteilung im letzten Drittel der zweiten (eigentlich dritten) Studierzimmerszene. Diese Szene umfaßt dann gegen Ende die umgearbeitete Schülerszene, welche jetzt erst alle vier Fakultäten behandelt, und endet wie jetzt mit der kurzen Überleitung zur Faustischen Weltfahrt: „Wohin soll es nun gehn? – – – – – Ich gratuliere dir zum neuen Lebenslauf." Das wäre das erste wirklich neue Stück. „Auerbachs Keller" folgt, nicht nur in die abschließende glänzende Versform umgegossen, sondern wesentlich umgestaltet. Statt der kurzen Szene „Landstraße" „Was gibts, Mephisto, hast du Eil?" die für immer verschwindet, steht als völlig neues Werk die Hexenküche da, die man schwerlich als einen römischen Zusatz erwartet hätte. Dann folgt die Gretchentragödie, in allem wesentlichen unverändert, bis zur Brunnenszene (Gretchen und Lieschen am Brunnen): „Hast nichts von Bärbelchen gehört?" Nach dieser wieder eine neue Szene: „Wald und Höhle" – „Erhabner Geist, du gabst mir, gabst mir alles", deren Schluß von den Worten an: „Nur fort, es ist ein großer Jammer", jedoch mit neuen Schlußversen „Es lebe, wer sich tapfer hält! Du bist doch sonst so ziemlich eingeteufelt. Nichts Abgeschmackters find ich auf der Welt, Als einen Teufel, der verzweifelt," von den Versen gebildet wird, die bruchstückhaft die Valentinszene im Urfaust schließen. Diese neue Szene ist also in sehr eigentümlicher Weise zusammengeschweißt aus wirklich Neuem und Altem, das, indem es Platz und Zusammenhang änderte, neu geworden ist. Hierauf folgt: Zwinger. „Ach neige," dann Dom: „Wie anders, Gretchen, war dirs." Diese Szene trägt schon jetzt nicht mehr die Überschrift „Exequien der Mutter Gretchens", sondern nur „Amt, Orgel und Gesang." Mit dem Vers „Nachbarin, euer Fläschchen," mit Gretchens Ohnmacht endet das Fragment, denn es fehlen die vier letzten Szenen des Urfaust – Valentin, die Prosaszene „Im Elend, verzweifelnd," ferner „Nacht, offen

Feld", endlich die Kerkerszene. Offenbar widersprach es Goethes neuer Kunstüberzeugung, die Szenen in Prosa stehen zu lassen. Die Lust der Erfindung aber für die Wiedergeburt im Verse wollte nicht kommen. Von den bloßen Änderungen der äußeren Form abgesehen, sind neu die Umrahmung der Schülerszene, die Hexenküche und die Szene „Wald und Höhle", dagegen fehlt für immer „Landstraße", fehlen einstweilen Valentin und die Schlußszenen. Das Fragment enthält also wenig mehr und beträchtlich weniger als der Urfaust. Alle Szenen tragen Versform. Es ist der äußeren Form nach ein einheitliches Werk. Die Künstlerüberzeugung von den notwendigen äußeren Bedingungen echter Dichtung hat es in der Versform zur Einheit zusammengeschlossen, während ihm die wesentlichere innere Gestalteinheit des in sich vollendeten Ganzen mehr als dem Urfaust fehlt.

Die erste neue Szene „Und was der ganzen Menschheit zugeteilt ist" bringt dem Urfaust gegenüber dadurch etwas Neues, daß sie uns zum ersten Male das Verhältnis zwischen Mephistopheles und Faust unmittelbar vor Augen stellt. Sie ist mit großer Klarheit geführt. Zwei Abschnitte setzen deutlich gegeneinander ab. Der zweite beginnt mit Mephistos Wort „Mein guter Herr, ihr seht die Sachen, Wie man die Sachen eben sieht". Im ersten Abschnitt führt Faust, im zweiten Mephisto. Im ersten spricht Faustisches Verlangen und Faustische Verzweiflung, im zweiten die leise Überredung zu einem neuen Leben, bei dem der Teufel Faust fangen will. Der erste Abschnitt macht den deutlichen Versuch, genau dort wiedereinzusetzen, wo der Urfaust den künstlerischen Gedanken gelassen hat. Dem Helden des Urfaust stellt Mephisto zum ersten Male seine teuflische Klugheit und Verführung entgegen; – zum ersten Male verrät er seinen Plan. Vom ersten Zusammenkommen der beiden, von Wette und Pakt ist auch jetzt keine Rede, aber bedeutsam ist, daß eine Szene, die das innere Verhältnis der beiden großen Gegenspieler erleuchtet, die erste war, die sich als ein Bedürfnis bei der Wiederaufnahme der Arbeit für Goethe ergab.

Noch lebt Faust in dem Verlangen dessen, dem gemäß wäre, ein Leben wie der Erdgeist zu führen, – im titanischen Verlangen der Genialitätszeit und ihres Führers –: genießen, was der ganzen Menschheit zugeteilt ist, das Höchste und Tiefste im Geist umgreifen, sein Selbst zum Selbst der Menschheit erweitern, und wäre es auf die Gefahr, mit ihr

zu scheitern. Es ist der Drang zur Ganzheit und Allheit des Lebens, genau in dem Sinne, wie es im Urfaust hieß: „All Erdenweh und all ihr Glück zu tragen, Mit Stürmen mich herumzuschlagen Und in des Schiffbruchs Knirschen nicht zu zagen." Wo im Urfaust das Wort des unmittelbaren leidenschaftlichen Erlebens aus erschüttertem Gefühl brauste, wird jetzt bewußt der Gedanke herausgestellt, in dem wir höchsten Sinn des Menschenlebens erblicken sollen. Die scharf gegliederte Gegenrede des Teufels arbeitet zunächst mit der Berufung auf die ganz gemeine Erfahrung: kein Mensch wird mit solchem Unternehmen fertig, um sich dann, mit der Spitze des vergiftenden Wortes gegen Gott, in eine wahrhaft höllische Metaphysik zu wenden: Gott im ewigen Glanze, der Teufel in ewiger Nacht, die Menschen schwankend im Wandel von Licht und Finsternis. Faust beruft sich auf die höchste Kraft, die den Menschen zum Menschen macht: Ich will! Mephisto schiebt ihm statt dessen die Beruhigung in frivolen Einbildungen unter. Denn das ist der Sinn: vereinigt in eurer Phantasie, was ihr im Leben niemals vereinigen könnt, – alle die unvereinbaren Gegensätze. Er bricht ihm den Ernst und das Streben aus, – an ihrer Stelle soll das Gaukelspiel der Selbstbefriedigung in eiteln Gedanken stehen. Jene Allmenschheit als Tatsache und Wahrheit ist eine Unmöglichkeit; genießt und betrügt euch in Einbildungen. Schon beginnt die Herabstimmung in Faust. Die Frage bangt: was ist man denn, wenn die hohen Sehnsuchtsziele der Menschheit immer unerreichbar bleiben? Nach Mephisto trotz aller Aufbauschungen in Bekleidungskünsten, trotz aller künstlichen Erhöhungen immer der kleine nackte Mensch. Und Faust erlahmt in mutlosem Aufgeben des alten Strebens. Es war das Streben nach der absoluten Wahrheit, die zugleich das absolute Heil bringen sollte. Alle Wissensschätze des Menschengeistes haben keinen Quell der Erquickung und Kraft in ihm aufsprudeln lassen. Er blieb in der Endlichkeit der Unzulänglichkeiten. Das Unendliche bleibt ewige Ferne. Der Urfaust sprach: Erquickung hast du nicht gewonnen, wenn sie dir nicht aus innerer Seele quillt. Das Unendliche zu umgreifen war das Sehnen, in dem er erlag, – ganz im Sinne der Urfaustszenen also wird weitergedichtet. Die neue Szene knüpft an jenes Zusammenbrechen vor dem Erdgeist an. Solche Zustände des Erlahmens sind es, in denen die niederziehende Teufelsrede im Menschen einsetzt, die ja

nichts anderes will, als daß wir uns zufriedengeben in der trivialen Beschränktheit der Alltagsbefriedigungen. So viel bedeuten die wenigen Worte dieser ersten Szenenhälfte. Faust gleitet ab von seiner Höhe in die Niederungen, in denen die Teufelsrede Macht über eine hohe Seele gewinnt. Als Goethe zu seinem Werke zurückkehrte, kam es darauf an, zuerst den Punkt zu fassen, an dem Mephisto in das Faustische Leben hineingreift. Schon verschob sich leise die Dichtung in einen neuen Sinn. Wohl spricht noch der Gewaltige, der Titan, der Einzige. Aber das Gedicht wird bereits zum Liede von der allgemeinen Gefahr im Menschenleben, vom allgemeinen Menschenlos.

So natürlich ergibt sich der Übergang zu Mephistos Weiterführung. Er gibt sich wie ein gutmütig herablassender Freund, als riete er zur Klugheit – wir müssen das gescheiter machen –, aber er rät zur gedankenlosen Lebenslust, als wäre die Beschränktheit des Menschen gar nicht so eng. Für jenes „Und was der ganzen Menschheit zugeteilt ist," setzt er, wie immer trivialisierend, das zahlungsfähige Genießen, als wäre das Verzehren der Welt im Genusse jene Weltaneignung, die Faust im Geiste suchte. Alles wird in den einen Gegensatz hineingetrieben des Sinnens und der Welt, der Spekulation und des Genusses. Denken und Leben sind wieder die großen Gegensätze – das Denken mit seiner Fruchtlosigkeit und Dürre, das Leben mit seiner Üppigkeit und Pracht. „Wir gehen eben fort." Der entscheidende Wendepunkt der äußeren Handlung wird vorbereitet, Faust aus der Enge der Studierstube zur Weltfahrt fortgelockt. Mit großer Klugheit knüpft Mephisto an Faustens eigenen Überdruß an und läßt ihn fühlen, wie sehr er dieses ganzen Lebens müde, da ihm nicht möglich ist, den Schüler zu empfangen, der draußen harrt. Die Szene erreicht ihren Gipfel, da, mit Fausts langem Mantel und seiner Mütze bekleidet, Mephisto den Faust spielt. Wie sehen Wissenschaft, Leben und Welt aus, wenn der Gegengeist des Faust sich an seine Stelle setzt? Was geschieht, wenn Faust im Mephisto verschwindet? Es ist, als sähe man das Ziel erreicht, das Mephistopheles verfolgt, – aber es ist nur ein Spiel.

Hinter Faust her spricht der böse Geist die grimmigen Worte, die den ganzen Sinn, die ganze Faustidee geben, wie Goethe sie damals meinte. „Verachte nur Vernunft und Wissenschaft." Wie ist Mephisto klug! Er weiß sehr wohl, daß alle Ehre des Menschentums auf Wissen-

schaft und Erkennen beruht, daß sie des Menschen allerhöchste Kraft sind. Der Faust des ersten Monologs, in dem alle Kräfte sich auf die höchste Gestalt der Vernunft im schauenden Erkennen richteten, stand auf der Höhe der Menschheit. Und was Mephisto dafür ihm aufschwatzen will – auch darin ist er als der Kluge von jeder Selbsttäuschung frei, – das sind nur Blend- und Zauberwerke des Lügengeistes. „So hab ich dich schon unbedingt" – es ist gewollte und bewußte Verführung. Mit wahrhaft teuflischer Klugheit gründet er seinen Plan gerade auf die Eigenart des Faustgeistes, die Fausts Größe ausmacht. Es ist ein Geist, der ungebändigt immer vorwärtsdringt. Mephisto erkennt als sein Wesen das niemals ruhende Streben zum Unendlichen. Diesen Unendlichkeitsgeist, der, nur im Geistigen daheim, ahnungslos ist im Sinnenleben und seinen Gefahren, – den wird er ablenken auf das Leben, das wilde Leben mit seinen flachen Unbedeutendheiten. Faust wird es behandeln, wie er seine großen Probleme faßt. Hinter jedem Genuß wird er einen echteren vermuten, bei keinem verweilend wird er schon den neuen, den wahren suchen. So wird er tiefer und tiefer hineingelockt werden in den Taumel der Sinne und nicht merken, daß die Unendlichkeit der Sinnlichkeit die Gemeinheit, das Verderben der Seele ist. Indem er vergeblich die stets entfliehende Befriedigung im Sinnlichen sucht, wird er die edlen Kräfte seiner Seele abstumpfen, verderben, verlieren. Er wird in der Gemeinheit des alltäglichen Genußlebens zugrunde gehen. Was ein großer Dichter wagen darf, zeigt das Gleichnis, das er gebraucht. Es ist nämlich vom Fliegenfangen genommen. Wie die Fliege auf dem Klebstoff soll Faust „zappeln" – zuerst noch fruchtlos widerstreben, – „starren" – sich aufgeben, – „kleben" – in Todesmattigkeit erliegen – im klebrigen Leim der Sinnenlust. „Und hätt er sich auch nicht dem Teufel übergegeben, Er müßte doch zugrunde gehn." Wahrhaftig eine dichterische Kühnheit, wie hier Mephisto die eigene Entbehrlichkeit in der Faustgeschichte bescheinigt. Keines wirklichen Teufels bedarfs zum menschlichen Verderben. Im Leben selber liegen die niederziehenden Kräfte. Strebe zum Unendlichen, zum Höchsten, und du bist Gottes. Verliere dich in den immer tiefer lockenden Lüsten der Sinne, und du bist des Teufels. Wenn dem in edlem Streben Enttäuschten die Versuchung der niederen Daseinsgenüsse sich in die Seele schleicht – die Lockung zur Befriedigung und Selbst-

zufriedenheit im irdisch Niedrigsten, Nächsten und Engsten, – dann ist er bereits auf dem Wege des seelischen Verderbens, es mag einen Teufel geben oder nicht. Die allgemeine Philosophie des Lebens wird dichterisch aufgetan. Es handelt sich immer noch um den uralten platonischen Gegensatz des Idealismus von Geistigkeit und Sinnlichkeit. Aber welche Fülle von Gehalt ist durch das Faustbild in beide Begriffe hineingekommen! Das Selbstgespräch des Mephisto bedeutet einen Markstein in der Geschichte des Faustgedichts. Mephisto mußte kommen, um uns zum ersten Male das innerste Wesen Fausts zu künden. Von nun an verstehen wir es als das Streben ins Unendliche. In diesem Verständnis des Faustwesens kündigt zugleich zum ersten Male etwas wie ein Plan sich an, der hinfort alle Faustszenen als eine Einheit umfassen soll. Das Ringen des Göttlichen und des Irdischen im Menschen wird der Gedanke der Faustdichtung. Wie sehr ist der Dichter seit dem Urfaust ein anderer geworden! Damals lebte er im Einzelnen seiner großen Gesichte, – das Ganze, der durchgehende Gedanke – was man so die Idee nennt, bekümmerte ihn kaum. Jetzt bei der Wiederkehr zu dem fast vergessenen Stoffe ist der Gedanke für das Ganze das Erste, was er ins klare zu bringen versucht. Es wird ihm zur zwingenden Notwendigkeit, den Formgedanken, den Gestaltungsgedanken für das Ganze seines Gedichts zu finden.

Wenn nun hier die Schülerszene eingefügt wird, so hat sie zwar die Bedeutung, die sie im Urfaust besaß, verloren. Dort gehörte sie zur Ganzheit des Bildes von der akademischen Welt und gab nach dem Genius, der ihre Ehre ist, den guten Jungen, der mit unendlicher Ehrfurcht zum ersten Male den Fuß in sie hineinsetzt. Aber sie hat eine neue, eher noch bedeutsamere Beziehung erhalten. In sich gereinigt hat sie die ganze erste Hälfte – die sehr rohe –, in der Mephisto für des Burschen Leib sorgt, abgestoßen. Nur die geistigen Fragen bleiben, – diese aber erweitern sich zur Erörterung des gesamten Universitätswissens und umfassen jetzt alle vier Fakultäten. Die tiefere Beziehung, die die Szene im neuen Zusammenhang gewinnt, wird dadurch herausgetrieben, daß Mephisto den Faust spielt, wovon im Urfaust keine Rede war. Der Mephistogeist kommt über die Inhalte des großen Faustischen Strebens, an die Stelle des tiefen Ernstes tritt die vergiftende Schärfe. Vernunft und Wissenschaft zu zersetzen, da sie ja des Menschen aller-

höchste Kraft sind, – immer hierhin ist der Haß des Teufels gerichtet. So nebenbei wird zugleich eine unschuldige Menschenseele hoffnungslos irregeleitet und verdorben. Der Lügner von Anbeginn umfaßt das Ganze des höchsten menschlichen Wollens und Denkens. Er bleibt also nicht nur ganz in der Selbstentfaltung seines Charakters, sondern handelt auch im Sinne der neuen Faustidee, die sich um den Gegensatz des Geistigen und Sinnlichen bewegt. Die Vernichtung des Faustgeistes vor der Jugend setzt in unabsehbare Zukunft das Werk fort, das Mephisto gegen Faust unternimmt.

„Sieht all so trocken ringsum aus, Als säß Heißhunger in jedem Haus", sagte der gute Junge im Urfaust. Er ist beredter und anschaulicher geworden in seiner Klage über den beschränkten Raum. „Man sieht nichts Grünes, keinen Baum." Er kommt aus der Freiheit der Natur und vergeht vor Unbehagen in den engen Sälen, unter den fremden gelehrten Ausdrücken. Mephisto tröstet mit Worten, die sogleich ein Zynismus sind, und unmittelbar führt der Hilferuf des Knaben zur Frage nach der Fakultät hinüber. Er hat die verschwommensten Vorstellungen von der Ganzheit der Erkenntnis, die er in unklar eingehülltem Jugendstreben doch immerhin mit einem Zug zum Faustischen sucht. Seine Ahnungslosigkeit erregt Mephistos höhnisches Entzücken. Die Schulmeisterei des echten Fakultätsfachmanns spricht aus der Warnung vor Zerstreuung und aus dem gespielten Entsetzen über den Jugendtrieb nach etwas Freiheit und Zeitvertreib. „Ordnung lehrt euch Zeit gewinnen." „Ordnung" ist die große Mahnung. Mit ihr sind wir bei der Logik, und die Stelle aus dem Urfaust bleibt sogut wie unverändert stehen. Es beginnt das Teufelsspiel, in dem Denken und Leben einander entgegengesetzt werden, vielmehr durcheinanderwirbeln. Freilich kann das Denken, das immer Form bleibt, nie das Leben selber sein. Aber Mephisto stellt es wie das sinnlose Getue mit zerstückten Abgestorbenheiten der Lebendigkeit, auch des schöpferischen Geistes, gegenüber. Auch der Fortgang zur Metaphysik und die hohnvolle Abschätzung der „Königin der Wissenschaften" als leeren Wortkrams über die unbegreiflichen Daseinsgeheimnisse bleibt unverändert. Jeder kennt die Enttäuschung der Vergeblichkeiten, die um den Weg dieses höchsten Erkenntnisstrebens sind. Das Schmunzeln der meisten bejaht die Mephistoworte als Wahrheit. Mephistogeist ist jeder im Endlichen sich beschränkende Verstand.

Dennoch bedeutet es den Tod des großen Ringens um Wahrheit, wenn das metaphysische Streben in ihm erlischt; – Mephistopheles weiß also, was er tut. Die ganze ahnungslose Jugendlichkeit redet aus den Worten, die im Fragment neu hinzukommen, dem Entzücken über das Nachschreiben. „Was man schwarz auf weiß besitzt, Kann man getrost nach Hause tragen." Das Fragment unterstreicht es stärker, welche Unschuld hier mißleitet wird.

Der Urfaust geht von hier unmittelbar zur Medizin über. Philosophie und Medizin stehen sich wie Geist und Sinnlichkeit gegenüber. Im Fragment beginnt jetzt die Musterung der Fakultäten. Hier blickt also die Einteilung der mittelalterlichen Universität noch durch, bei der auf der allgemeinen Vorschule der freien Künste mit dem Gesamtumfang der Philosophie die Fakultäten sich aufbauen, wie denn die englische und die amerikanische Universität diese Einteilung in der Unterscheidung von College und Graduiertenschulen bis heute bewahren. Die Reihenfolge ist freilich bei Mephisto nicht die altgeheiligte von Theologie, Jurisprudenz, Medizin. Die Rechtswissenschaft geht voran, weil sie in ihrer Härte und Trockenheit dem frischen Jungen am heftigsten widersteht. Das Jahr der Französischen Revolution redet mit Rousseaugedanken hinein. „Vernunft wird Unsinn, Wohltat Plage." Die Rechtsregel, die einst aus der Notwendigkeit des Lebens geboren, wird starrer Zwang für die veränderte Zeit und vergewaltigt das Leben. Die schöpferische Kraft der Rechtsbildung erstarrt in toter Überlieferung, – vom Rechte, das mit uns geboren ist, ist keine Rede. Alle Rechtsentwicklung ist das Ringen des neuen Lebens um sein Recht gegen die bestehenden Rechte. Das ist das Unheimliche in der Klugheit des Mephistopheles, daß er den sichersten Blick für das, was sein sollte, besitzt, und gerade darum das, was ist, als die Verneinung des Rechten erfaßt. Er ist der Meister der Halbwahrheit aus überlegenem Verstande und eben durch diese Kunst der schillernde Verführer, daß er vor dem Verstande immer recht hat. So sieht er auch in der Theologie den allerinnersten Mangel. Sofern sie Dogmatik ist, ist sie auch Dogmenstreit um Worte. Will man sicher gehen, so bleibt nichts übrig als auf einen Meister und seine Worte zu schwören. Die allerliebste gelbschnäbelige Klugheit äußert sich in dem Einwurf des Jungen: „Doch ein Begriff muß bei dem Worte sein?" den Mephisto glänzend und beinahe genial abblitzt: „denn eben wo Be-

griffe fehlen, Da stellt ein Wort zu rechter Zeit sich ein." Der Satz legt die letzte hoffnungslose Tragik des menschlichen Erkennens bloß, in dem der Gedanke Wort werden muß und so leicht wie unvermerkt das bloße Wort sich für einen Gedanken gibt.

Der Schluß ist aus dem Urfaust einfach übernommen. Die Teufelskunst feiert bei der Medizin ihre Triumphe. Als Wissenschaft wird sie wie die anderen bloßgestellt durch den Gegensatz der ungeheuren Zurüstungen, die die Erforschung der ganzen Welt umfassen, und der geringfügigen Leistung – „um es am Ende gehn zu lassen, wie's Gott gefällt." Im Urfaust war Mephisto des Professortons satt, im Fragment ist er es des trocknen Tons, – der ganze Teufel kommt heraus. Wie er den Knaben aus allem ernsten geistigen Streben herausgescheucht hat, so lockt er ihn in die Medizin hinein durch die Möglichkeit zur Befriedigung seiner sinnlichen Triebe. Das glänzende Schlußwort steht, wie schon beim Urfaust bemerkt wurde, jetzt nicht mehr recht an seinem Platze. „Grau, teurer Freund, ist alle Theorie, und Grün des Lebens goldner Baum," ging im Urfaust auf den Gegensatz von Philosophie und Medizin, von denen allein damals gesprochen war. Jetzt sind Rechtswissenschaft und Theologie dazwischengetreten und haben dem Wort seine Beziehung genommen.

Die Szene ist von allem Niedrigen gereinigt und in sich selbst zur Vollständigkeit gerundet. Auch als dramatische Szene ist sie besser geführt, da der Schüler, der übrigens im Urfaust Student heißt, zur Medizin erst hingeführt wird, anstatt von vornherein für sie gestimmt zu sein. So kommt die rührende Unklarheit erst ganz heraus, die Mephisto seine sofort erkannten Möglichkeiten gibt. Auch der Grundgedanke wird jetzt erst klar, daß nämlich Mephisto den Schüler – genau so wie den Faust – von der Theorie und ihrem Ernst dorthin abführt, wo die Verlockungen der Sinne liegen. Es gehört in den Sinn des Faustgedankens, daß der Teufel bis in seinen Witz und in seine Neckerei hinein offenbart, was auf ihn zu geben ist, wenn er von Vernunft und Wissenschaft ablenkt. Bis in die Schalkheit hinein bleibt er immer der schärfste Verstand, aber als der ideenfremde Verstand die Todesgefahr des Geistes, der richtige Teufel.

Die kleine Schlußszene des Faust und Mephistopheles führt zur Weltfahrt hinüber. „Wir sehn die kleine, dann die große Welt" deutet

abermals auf einen Plan des ganzen Gedichtes. Letzte Bedenken Fausts werden beschwichtigt. Die Verlegenheit des Gelehrten vor den Menschen wird sich im Selbstvertrauen geben. Die Zauberkräfte, die ihnen forthelfen sollen, Zaubermantel und Feuerluft werden angedeutet, nicht ohne lächelnde Anspielung auf die neue Erfindung des Luftballons (Gebrüder Montgolfier 1783). Etwas Bedeutendes ist mit Faust geschehen. Der im Anfang der Szene noch der Titan mit dem Erdgeistverlangen war, wird an ihrem Ende an der Hand des Mephistopheles als ein Weltreisender hinweggeführt in das Leben.

Die Szene „Auerbachs Keller," wie wir sie im Fragment lesen, wird zu einem großen Beispiel für die Hand des Meisters, die im Umschreiben dem Werke erst seine wahre Gestalt verschafft. Alle künstlerischen Motive sind bereits im Urfaust erfunden. Der künstlerische Sinn des Auftritts in sich selbst und im Ganzen der Dichtung ist jetzt erst herausgebracht. Nicht nur stellt sich das kleine Drama durch die durchgeführte Versform unter das allgemeine Gesetz der Poesie, sondern es hat auch im Inneren jetzt erst seine Form erhalten. Frosch, Brander, Siebel, Alten kehren als Frosch, Brander, Siebel, Altmayer wieder und scheinen die verschiedenen Studentenalter vom Fuchs bis zum bemoosten Haupt zu bezeichnen. Wie plump im Urfaust: „Kann ich davor, daß das verflucht niedrige Gewölbe so widerschallt?" Wie behaglich selbstzufrieden im Eigengenuß der Stimme: „Wenn das Gewölbe widerschallt, Fühlt man erst recht des Basses Grundgewalt," – statt der lahm prosaischen Entschuldigung der Erfahrungssatz aus dem behaglichen Genießen der eigenen Stimmkraft, welches zugleich Genießen der derbfrohen Gemeinsamkeit der Minute ist. Gleich danach – welch ein Meisterstück der Änderung. Im Urfaust: A, Tara, Tara! lara! di! – Gestimmt ist! Und was nun? Das liebe heilge römsche Reich usw." Im Fragment: Frosch: „So recht, hinaus mit dem, der etwas übelnimmt! A! tara lara da! Altmayer: A! Tara lara da! Frosch: Die Kehlen sind gestimmt. Das liebe, heilge u. s. f." – statt des rohen Gebrülls muntere fliegende Wechselrede der gegenseitigen Angeregtheit, Abschluß des vorhergehenden Motivs, gemeinsames Anstimmen, feiner Übergang, im Urfaust nur der Einfall, im Fragment in aller Knappheit bewegtes Geschehen. So geht es behaglich und breiter mit dem Entsetzen über das politische Lied weiter, wie auch das Wählen des Papstes begründet wird: „Doch

muß auch uns ein Oberhaupt nicht fehlen." Lebendiger in Rede und Gegenrede bewegt sich auch das Gespräch über Siebels Enttäuschung in der Liebe. Früher singt Frosch, jetzt Brander das Lied von der Ratte, nicht ohne daß auch hier ein begründender Übergang eintritt und am Ende statt des dürftigen und kahlen Abschlusses im Urfaust ein ganzes kleines Drama von Sticheleien sich ergibt, das die frühere rohe Andeutung in das deutliche Licht der Beziehung zwischen dem Rattenschicksal und Siebels Liebespein hebt.

Der zweite Abschnitt der Szene bringt nach dem Auftreten von Faust und Mephistopheles die bedeutende Abweichung, daß Mephisto statt Faust der Führende wird. Die Szene, die im Urfaust nichts als Genrebild blieb, rückt damit in ihren Sinn in Fausts Entwicklung hinein. Dort: „Nun schau, wie sie's hier treiben! Wenn dirs gefällt, dergleichen Sozietät schaff ich dir Nacht nächtlich." Jetzt aber: „Ich muß dich nun vor allen Dingen In lustige Gesellschaft bringen, Damit du siehst, wie leicht sichs leben läßt." Das „nun" bringt die Szene in den Zusammenhang eines mephistophelischen Plans. Und es folgt die ganze Philosophie dieser Art von Vergnügungstreiben: „mit wenig Witz und viel Behagen." Die Absicht besteht, Faust zuerst in die leichteste Art menschlicher Lebensfreude einzuführen. Die weltmännische Überlegenheit des Mephistoverstandes und der Ekel des Faust schaffen den Abstand, der der groben Sinnlichkeit der derben Gesellen ihre Stelle im dichterischen All des Werkes anweist. Nicht sogleich wie im Urfaust folgt Faustens Gruß: „Guten Abend, ihr Herren," sondern das lebhaft neugierige Seitenspiel der vier, die die Neugekommenen einschätzen, gibt Beziehung und Ferne zugleich. Das Hinken fällt ihnen auf. Die Fopperei, die sie versuchen, läßt Mephisto glänzend abfallen, durch allerliebste kleine Unverschämtheiten reizt er sie, alles ist immer allseitige Bewegung. Im Urfaust fordern die Burschen auf, hier ist es Mephistopheles, der die Wendung zum Gesange gibt – allemal in lebhafter Hin- und Widerrede: Wir kommen aus Spanien, wo nachts so viel Lieder gesungen werden als Sterne am Himmel stehn. „Wir kommen erst aus Spanien zurück, dem schönen Land des Weins und der Gesänge!" Wieder wird Weltblick und Lebemannserfahrung, was im Urfaust eine bloße Tatsache war. Am Schluß des Liedes im Urfaust alle durcheinander: „Bravo, bravo, schön und trefflich." Jetzt: „Frosch: Bravo, bravo, das war schön!

Siebel: So soll es jedem Floh ergehn! Brander: Spitzt die Finger und packt sie fein! Altmayer: Es lebe die Freiheit! Es lebe der Wein!" Die Kargheit des Urfaust entfaltet sich überall in kleinen Dramen der lebhaftesten Bewegung, bei der jeder beteiligt ist. Die Szene gewinnt erst jetzt ihr Leben! Wieder nicht ohne eine kleine Bosheit führt Mephisto zu den Weinen hinüber, – die künstlerische Weisheit der Umbildung tritt in hellstes Licht. Mit jedem der Burschen gibt es ein eigenes kleines Spiel voll Geist, immer aufs neue äußert sich ihre Ungläubigkeit. Altmayer ist der Ungläubigste und endlich der Stumpfste. „Das Vaterland verleiht die allerbesten Gaben." „Ein echter deutscher Mann mag keinen Franzen leiden, Doch ihre Weine trinkt er gern." In Biedermannsgefühl und Deutschtümelei vertieft sich die Charakteristik der Gesellen. Die Zauberformel wird eingefügt. Es webt um die Szene von geheimnisvoller Magie. Im Urfaust: „Sie sind nun eingeschifft. Faust: Gehn wir. Mephistopheles: Noch ein Moment." Im Fragment: „Mephistopheles: Das Volk ist frei, seht an, wie wohls ihm geht. Gib nur erst acht, die Bestialität wird sich gar herrlich offenbaren." Im Urfaust nur die unentbehrlichen Worte, die die äußere Handlung kennzeichnen, im Fragment der Sinn der Stelle, – Mephistos altbegründete Erfahrungskenntnis auch dieser Welt, Fausts Unlust.

Abermals belebter entfaltet sich der Schluß mit dem Feuer. Siebel führt jetzt, das Flammenspiel wird durch Altmayer noch gesteigert. Abermals greift der Zauberspruch ein. „Und merkt euch, wie der Teufel spaße." Wieder wird der Sinn der Szene ausgesprochen. Alle vier erleben sie ihr eigenes Erwachen. Alle Motive wirken weiter – die Wut gegen die Gaukler, die Lüsternheit nach dem Wein. Das Ende ist nicht ausgestaltet, sondern wirklich verändert. In allen Gliedern liegt den Burschen im Urfaust die lähmende Furcht vor dem Teufel, der sein Spiel getrieben, – sie bangen vor dem Heimweg –; den Schluß im Fragment macht nur das starre Erstaunen. „Nun sag mir eins, man soll kein Wunder glauben." Ein Satz allgemeiner Betrachtung knüpft das Erlebnis an die Rätselfrage der Weltanschauung an.

Jeder Zug der Veränderung zeigt die gereifte Kunst des Dichters – selbst im Äußeren und Theatralischen durch das schärfere Herausheben der Handlung, in der lebhafteren Beteiligung aller Gestalten, die immer

alle in Bewegung sind, vor allem aber in allgemein dichterischem Sinne durch die größere Deutlichkeit der gestaltenden, künstlerischen Gedanken, wodurch der Gehalt erst frei und faßbar wird. Es ist wie eine praktische Seminarübung über den ersten Grundsatz aller Ästhetik, nach dem in der Kunst die Form alles ist, – nicht, als käme es auf den Gedanken nicht an, sondern weil in der Kunst der Gedanke erst als Form lebt – erst als gestalteter auch seinen gedanklichen Sinn gewinnt. Das erste in aller Kunstkritik ist der Sinn für die künstlerischen Motive, das zweite, daß wir sie in der Art ihrer Formsprache verstehen. Vielmehr ist beides im Kunstverstehen eines und dasselbe und geht Hand in Hand. Vor allem aber steht das Bild jetzt erst in seiner Bedeutung für das Ganze der Faustdichtung da. Fausts Weltfahrt bringt ihn zuerst in Berührung mit dem gemeinen Behagen leerer Sinnenmenschen. Es wird ganz als ein Natürliches, ein in sich Berechtigtes hingestellt, ohne jede Moralisterei, vielmehr als ein strotzendes Stück toller sinnlicher Lebendigkeit. Aber der Versuch, Faust mit einem solchen Leben zu befreunden und ihn damit selber in das Sinnliche zu ziehen, scheitert völlig. Diese Reize gleiten spurlos an seinem Ekel ab. Darum führt jetzt Mephisto. So wirkt sich sogar in der bloßen Umarbeitung der neue durchgehende Gedanke aus. Im Faustfragment wird im Gegensatze zum Urfaust bei jeder einzelnen Szene an das Ganze des Faustgedichts gedacht.

Das wichtigste neue Stück, das wir im Fragment empfangen, ist die Hexenküche. Wer hätte sie in Rom erwartet, wo sie Ende Februar 1788 im Garten der Villa Borgheſe geschrieben wurde. Es ist abermals eine mit kluger Kunst gegliederte Szene, ein kleines Drama, in dem das Vorspiel und die vier Akte deutlich zu unterscheiden sind. Das Vorspiel macht im Gespräch von Faust und Mephistopheles Faust zum Unternehmen der Verjüngung durch die Hexe bereit. Es betont sehr stark den Widerwillen Fausts gegen die Abgeschmacktheiten des Hexenwesens, so daß zum zweiten Male – genau wie in Auerbachs Keller – der Teufel ihn in Dinge hineinzieht, die ihm widerstreben. Aber das natürliche Mittel der Verjüngung in einem rein physischen Leben des beschränktesten menschlichen Tierdaseins steht freilich dem Faustgeist nicht an. Und, wie die spätere abschließende Fassung zum Fragment hinzufügt, Mephisto selbst bringt für das Experiment nicht die nötige Geduld und Geschäftigkeit auf. „So muß denn doch die Hexe dran."

Das ganze Gespräch bewegt sich in ironischer Breite zwischen dem Wohlgefallen Mephistos und dem Unmut Fausts.

Der erste Akt führt beide Gestalten in die Hexenwelt hinein, von der sie beide sehr verschiedene Wirkung erfahren. Jedem von beiden wird – und für Faust überraschend genug – in ihr ein Stück Heimat aufgetan. Meerkatze und Meerkater mit ihren Jungen haben unter dem seltsamen Hausrat, mit dem Kessel auf niedrigem Herde, im Dampf der unheimlichen Brauerei ihr verrücktes Treiben. Mephisto genießt sich voll aufrichtigen Behagens unter den Tieren, für die Faust nur den Ausdruck des Ekels hat. Ein katzenhafter Dreischritt steigert das Teufelselement – der Diskurs wird angeknüpft und fördert lauter Unsinn zutage –, in verrückter Gewinnsucht schmeicheln die Tiere dem Meister, – mit der gläsernen Weltkugel spielen sie, und Tiefsinn und vollendeter Blödsinn rinnen durcheinander. Nichts von Stetigkeit ist in dem ganzen Gespräch, – alles zerrissen – das Sieb, der Topf, all das Zaubergeräte wirbelt durcheinander. Überdeutlich wird der Sinn erst in dem späteren Zusatz des Ersten Teils: „So sagt mir doch, verfluchte Puppen, Was quirlt ihr in dem Brei herum?" „Wir kochen breite Bettelsuppen." „Da habt ihr ein groß Publikum." Das Bettelgetriebe schlechten Literatentums wird als wahres Hexenwerk gebrandmarkt, die Stümperhaftigkeit gehört in die große Welt der Verneinung, die des Teufels ist. So spritzt mitten in der Mythologie die Gegenwartssatire auf. Es krönt das Getue der Tiere mit Mephisto, wenn sie ihm schließlich den Wedel als Zepter aufdrängen und ihn als ihren König im Sessel niedersitzen lassen. Das ist die Art, wie das Wesen des Teufels auf den Reiz der Hexenwelt erwidert. Völlig entgegengesetzte Wirkung erfährt Faust, aber ebensosehr offenbart sie die Tiefen seines Wesens. Ihm wird im Zauberspiegel das Bild des Weibes gezeigt, wie es in seiner nackten Herrlichkeit hingestreckt ruht. Gegen die gehackten Verse der tierischen Unsinnswelt klingen die kunstvoll gebundenen, reich ausgeschwungenen Jamben aus seiner Seele auf – ein vollendetes Gedicht. Dem armen Grübler offenbart sich zum ersten Male in des Weibes Wonne und Wert das Leben. „Ist's möglich, ist das Weib so schön?" Mephistophelische Frivolitäten suchen ihn zu reizen. Fausts teuflischem Begleiter ist es allein um das Entflammen seiner Sinnlichkeit zu tun, Faust aber erbebt im reinen Schauder der Schönheit. So entfalten sich

an dem gleichen Anlaß die Gegensätzlichkeiten des teuflischen und des menschlichen Wesens. Mit immer neuem Unsinn kommen die Tiere, die zerbrochene Krone soll mit Schweiß und Blut geleimt werden, – die Revolutionszeit treibt ihr Hexenwerk dort oben auf der Erde. Wieder zerreißen Zeit und Gegenwart mit grellem Blitz den mythischen Nebel. Der Tiere Hören, Sehen und Reden – reines Willkürgetriebe – schmiegt sich höchstens einmal im Glückszufall zum Gedanken wie bei schlechten Poeten, denen nur die Aufrichtigkeit zu einem solchen Selbstbekenntnis fehlt. Alles Geistige gilt den Meerkatzen nur Zufall und Geschwätz, so daß selbst dem Mephisto, dem dabei wohl ist, des Unsinns ironisch zu viel wird. Dagegen dringt Fausts Seufzer aus tiefster Brust hervor – vor der überwältigenden Schönheit, die er kaum erträgt, – das Einfache, Echte und Große, das ewig Erlösende des Lebens tritt vor seinen Blick, wogegen in Mephistos Welt alles in Unsinn zerstückt ist.

Der zweite Akt ist theatralisch auf das stärkste abgesetzt durch aufregendes äußeres Geschehen. Die Hexe fährt durch die Flamme im Kamin mit entsetzlichem Geschrei herunter, – immer wilder wird das höllische Spiel. Gewaltig gegeneinander wüten die Urmächte der Bosheit, die Dienerin und der Meister. Sie spritzt mit ätzendem Feuer, er schlägt alles kurz und klein; Zerstörungsmächte, die sie sind, und die größere Gewalt der Zerstörung, die den Meister ausweist, bannt die Hexe in geduckter Angst. Dann folgt ihr Erkennen und freundschaftliches Gespräch, – immer verwegener wird diese Poesie. Sie heben sich selber auf und leugnen – Gestalten, die in so gewaltiger Gegenwart vor uns stehen, – ihre eigene Wirklichkeit. Sie sprechen von sich selber wie ihre eigene Parodie. Die Teufelsbosheit verhöhnt damit die Kultur. Die Kultur hat das alte nordische Phantom abgeschafft, – vom Satan ist nicht mehr die Rede, nur noch vom Herrn Baron. Die Bösen freilich treiben es ganz so teuflisch wie der Böse, an den niemand mehr glaubt. Immer zerreißt ein Stück aus der Tageshelle des Verstandes das geheimnisvolle Dunkel der Hexenküche. Die angeborene Gemeinheit seines Wesens behält Mephistopheles bei und bleibt darin immer derselbe. „Dies ist die Art, mit Hexen umzugehn." So kommt er allmählich zu seinem Vorhaben, dem Verjüngungstrank für Faust, und die Szene rückt zu ihrem Ziel der äußeren Handlung.

Das kleine Drama kommt mit dem dritten Akt auf seine Höhe. Wieder ist der Einschnitt theatralisch auf das bestimmteste bezeichnet. Die Hexe zieht mit wunderlichen Beschwörungsgebärden den Zauberkreis und bereitet die Bühne für die Verjüngung. Es ist ausgesprochenermaßen Theater, was sich vor uns abspielt. Die wilden Hexengebärden werden wieder zugleich als das Hokuspokus des Arztes parodiert. In jedem Schritt der Handlung bleibt die Begleitmusik oder vielmehr die Grundmelodie mit Fausts Ekel, Mephistos ironisch-parodistischem Behagen dieselbe. So auch nach dem Hexeneinmaleins, das im wilden Unsinn möglicherweise doch einen durchaus verständlichen Gedanken birgt, – Mephisto wendet es ganz ins Lästerliche mit dem Hohn auf die Dreieinigkeit und mystisches Zahlenwesen und die leichte Betörbarkeit des Menschen, der, wenn er Worte hört, meint, es müsse sich dabei auch etwas denken lassen. Unter unendlichen Zeremonieen wird endlich der Trank gereicht, der in der aus dem Becher schlagenden Flamme seine Höllenherkunft bekundet. Dies darf Faust nicht erschrecken. „Bist mit dem Teufel du und du, Und willst dich vor der Flamme scheuen?"

Der vierte Akt wird wieder durch äußere Handlung abgesetzt. Die Hexe löst den Kreis. Auch hier kein Stillstand, sondern Bewegung. Hinaus! An alle, ihr Motiv, ihr Verhältnis ist gedacht. Mephisto schuldet der Hexe einen Gefallen, sie buhlt noch einmal um seine Gunst. Wieder wird der Plan deutlich, den Mephisto mit Faust verfolgt: erst in den edlen Müßiggang, dann in die Regungen der Begierde. Aus Faust redet zum letzten Male, was allein ihn erfüllt, die Sehnsucht nach dem schönen Bilde. Für Mephisto, der Jahrmillionen des Menschentreibens gesehen, ist dies allein die Begierde, die der Trank als Höllengift in ihn hineingebracht hat und die ihm die Jugend wiedergibt, – die Begierde, der mit jedem Weibe genug getan wird.

Was gab den Anlaß zur Erfindung der merkwürdigen Szene? Dem römischen Goethe erschien offenbar, als er zu seinem Faust zurückkehrte, der Faust der Gretchentragödie zu verschieden von dem Faust des ersten Monologs. Der alternde Mann unendlicher Erkenntnismühen um die absolute Wahrheit, die in Verzweiflung enden, sollte nicht fähig sein, mit Jünglingsfrische die erste Liebe zu erleben. Dies bezeugte denn freilich im Dichter die Wandlung, die mit ihm vorgegangen war. Denn was dem Manne unnatürlich schien, war dem jungen Goethe gerade

das Natürliche,– jetzt zu weilen in den höchsten und letzten Fragen und die Stunde darauf ganz hingenommen zu sein von Liebelei und Liebe. In ihm wohnte beieinander die volle Reife des Mannes – die Reife des ganzen Geistesganges der Menschheit – und die Glut des Jünglings, in der ein neues Leben aus dem Nichts beginnt. Für Goethe den Mann aber scheinen in Faust zwei Menschen, die in der Goethejugend ein einziger Mensch gewesen. So soll denn, der das Lebenswagnis auf sich nimmt, gleichsam noch einmal von vorn an leben. Darum wird er verjüngt. Was die kleine Szene „Landstraße" symbolisch gab – den Übergang in das neue Leben der Weltfahrt –, das erhebt die Hexenküche, die darum jene frühere kleine Dichtung verschwinden läßt, in grelle Deutlichkeit. Wir beginnen neues Leben mit einem neuen Faust. Schon hier ist es die Sorge um vernünftigen Zusammenhang, der Gedanke an das Ganze der Dichtung, der gestaltend wirkt.

Zeigt sich nun hier auch ein anderer Dichter? und insbesondere: ist es der italienische Goethe? Auch früher gliederten sich die Szenen allemal und vor allem in der Gretchentragödie wie durch innere Notwendigkeit in kleine Dramen, deren Akte deutlich zu unterscheiden waren, so wie auch die fünf Akte der Tragödie klar hervortraten. Aber mit der Hexenküche ist es doch etwas anderes. Damals war es die innere Sicherheit der Anschauung, die unwillkürlich in der scharfen Gliederung sich auseinandersetzte. Die Hexenküche ist ein Werk der bewußten Komposition, nicht ein Genrebildchen von entzückender Lebendigkeit, sondern allen Anforderungen einer richtigen Theaterszene gerecht und in dieser Hinsicht meisterlich: scharf setzen die Motive der Hauptgestalten gegeneinander ab,– wie Unsinn und Sinn, wie Geist und Sinnlichkeit stehen sie gegeneinander, auch die einzelnen Akte heben sich so in vorzüglicher Klarheit heraus, die Hexenwelt steht in breiter Anschaulichkeit da und ist zugleich voller Bewegung, vor allem aber wird das dramatische Motiv und seine packende Gegensätzlichkeit völlig klar: was als Verlockung gemeint ist, kündigt in Faust als Erhöhung und Erlösung sich an, doch bleibt auch dies meisterlich von dem Wust umfaßt, als ergäbe es sich nur so nebenbei und nebensächlich und ist doch der wahre Sinn der Stelle. Dies war auch in der Gretchentragödie schon ein wesentlicher Zug des Goethischen Künstlertums, daß das für die Handlung Wichtige, das eigentliche Ziel der Szene – wie etwa bei der Frau Marthe –

nur so nebenbei wie ein Zufall am Wege abfiel. Das reiche Leben schien, naiv und in sich froh, für sich selber da zu sein, absichtslos und ohne Ziel.

Vor allem aber ist es ja eine ganz neue Phantasiewelt, mit der in der Hexenküche gearbeitet wird. Wohl trat im Urfaust der Erdgeist auf, sonst aber außer Mephistopheles selber keins der Fabelwesen aus der höllischen Mythologie. Mephistopheles ließ in seinem ganzen Gehaben eher vergessen als daran denken, daß er der Teufel war. Er ist eine in sich völlig verständliche, durchaus menschliche Gestalt. Keine Teufelskräfte bestimmen durch ihn den Gang des Geschehens, das durchaus in innerer seelischer Notwendigkeit sich vollzog. Der Mephistopheles der Hexenküche ist mit einem Male der mythische Teufel mit seinem ganzen Hofstaat der Hexen und Zaubertiere. Es scheint, der Dichter hat, da er den „Faust" wieder aufnahm, sich ganz hineingelebt in diese nordische Welt des Aberglaubens, aus der die Faustsage ursprünglich sich bildete.

Seltsam genug! darin findet es seine Erklärung, warum dies Stück als das erste in Rom entstand. Der römische Goethe, dem in der Seele die Welt antiken Lebens aufging, um ihm selber eine neue Seele zu schaffen, kehrt zu seinem nordischen Werk zurück. Er lebt mit den Werken antiker Dichtung und Kunst und ist gewohnt, sie im innersten Geheimnis ihrer Wesenheit zu ergreifen, indem er sie im Zusammenhange antiken Glaubens und seiner Mythologie versteht. Als Mythus offenbart das antike Leben seine Seele. Die mythischen Gestalten sind der wahre Ausdruck des antiken Phantasielebens. Auch den Sinn des Nordischen erfaßt er nun auf dem kosmischen Hintergrund der nordischen Märchengestalten. Die nordische Mythologie schließt dem römischen Goethe das Verständnis der Faustsage auf und gibt ihr ihren Ort im Kosmos des Geistes.

Aber er nimmt das Mythische nicht als eine fertige und stumpfe Überlieferung, – er übersetzt es in Leben. Schon hat er Mephisto gebildet als die lebensfeindliche Kraft in der Menschenseele. Er hat mit ihm aus dem Leben einen Mythus gemacht. Was ist nun Hexenwesen und Hölle? Alles, was Menschenleben gemein macht, – Sinnlosigkeit, Unechtheit, Unzusammenhang, alles dünkelhaft verworrene Getue, alles Glaubenslose, das in seiner Gehaltlosigkeit nicht einmal an sich selber

glaubt, der feuchte Nebel und Dampf der Unlebendigkeiten. Nicht nimmt der Dichter gegebene Märchenfiguren, – er füllt sie aus der eigenen Lebensanschauung mit gegenwärtigem Leben, er stellt sie als die Fratze des Nein! gegen die Gestalt seines großen Ja! Die Frechheit der ewigen Verneinung kommt auf den Gipfel, wenn sie zuletzt sich selbst verneint, – all dies, was in sich selbst Satire ist, satirisiert sich selber. Auf der anderen Seite aber setzt sich, wie die große Notwendigkeit und Einfachheit des Gegenbildes, als der äußerste Gegensatz gegen das alles die reine Schönheit der Antike ab, Helena – das in sich selbst erfüllte, in sich selber selige Leben, das ewige Ja! – das Weib, das das Leben und in seiner Schönheit das zur Seligkeit verklärte Leben ist; gegen die Fratzen tritt das reine Gesicht der Dinge, ewig wahr, ewig schön. Es ist ein antiker Dichter, der mit faustischem Widerstreben zur nordischen Verworrenheit zurückkehrt. Er dichtet mit griechischer Vereinfachung das Leben in seine großen symbolisierenden Grundzüge, Urgestalten und Gegensätzlichkeiten um. Faust findet in der nordischen Hölle den griechischen Himmel. Freilich ist das gegen den jungen Goethe ein ganz verändertes Künstlertum. Aus unendlicher Höhe erworbener Kunstbildung von oben – und auch von außen – blickt er auf sein eigenes Werk. Es ist ein Stoff geworden, mit dem er in freier Künstlerschaft schaltet. Er erlebt nicht sich selber in den Gesichten, die ihm als Faustdichtung aufgehen. Sondern er ordnet den Faustischen Stoff in die Zusammenhänge seiner Weltanschauung hinein und fügt ihn in die Form seiner an der Antike zu höchster Bewußtheit entwickelten Kunst.

Die Wahrheit ist: er ist in seiner Stellung zu Faust ganz und gar ein anderer geworden. Im Urfaust war er Faust selber. Es war sein titanisches Aufbäumen, sein Ringen um das Unendliche und Unbedingte in der Wahrheit und der Liebe, sein Klammern am Augenblick, sein Getriebenwerden gegen die vier Winde, seine Bereitschaft zu allen Himmeln und allen Höllen. Es war die Unendlichkeit seiner jungen, in Göttlichkeit und Qual allmenschlichen Seele. Er schrieb im Faust die eigene Lebensbeschreibung. Wenn irgendeines war dies Gedicht ganz unmittelbares Leben und stand als solches dem „Werther" zur Seite. Im Fragment ist Faust nicht länger des Dichters Seele oder ist es in einem nur vermittelten Sinn. Es stellt mit bewußter und überlegener

Kunst das Faustproblem in seine Phantasiezusammenhänge hinein. Es ist ein nordisches Kunstproblem mit seinen grellen Fratzen. Sein Faustgedicht steht in äußerster Fremdheit zu der Welt, die ihn gegenwärtig ganz erfüllt, der Welt der Antike mit ihrer reifen Schönheit. Wenn er das Werk dennoch vollenden will, – um die lastenden Bruchstücke hinter sich zu werfen, um freie Bahn zu gewinnen zu neuem Schaffen –, so ist es der Kunstwille, der den Entschluß faßt, ein Wille, der vor keiner Schwierigkeit zurückschreckt. Nicht das unmittelbare Erleben braust sich aus, sondern das fertige Können, das die Aufgaben meistert, die das Leben stellt, bebt auch vor dem Schwersten nicht zurück. Offenbar läßt er ja seine Phantasie mitbestimmen durch andere Erzeugnisse nordischer Kunst. Die Hexenküche wäre nicht ohne Macbeths Hexen, ohne Höllenbreughels Bilder. Nicht nur mythische Überlieferung, sondern bereits durchgebildete Kunst wird in der Szene vorausgesetzt. Sie arbeitet nicht sowohl aus der Natur als aus künstlerisch schon bearbeitetem Stoff. Goethe erbaut eine Welt, die ganz bewußt eine Welt der reinen Phantasie ist und deren Rechte geltend macht. Nicht daß das Werk darum an Tiefe verlöre, aber es wird das Werk eines bewußten Könnens, eines Künstlers, der im Besitze wohlvorbereiteter Mittel sein Handwerk treibt, zuweilen bereits mit einem Stich in das allzu Virtuose, wenn er zugleich über dem Stoff steht und das lächerlich macht, was er gibt. Wie von selber aber fließt aus der gleichen Lage der Seele der Gegenschlag des Motivs, das den Faust gegen die Fratzen abhebt: uritalienisch, stammt es aus Goethes jüngster Erfahrung und rückt beinahe gewaltsam das Werk und seinen Helden in das unmittelbar Lebendige der gegenwärtigen Schöpfungsstunde. Der Schauer der Schönheit ist ihm selber die Kraft geworden, die aus aller Gemeinheit heraushebt. Dies deutet mir in einer ersten Ahnung voraus zugleich auf Gretchen und auf Helena als die Höhenpunkte der ferneren Entwicklung. Das Faustgedicht vom Leben wird bei Goethe notwendig und wesenhaft ein Gedicht vom Weibe. Die Frauen, die er liebt, bezeichnen den Weg des schöpferischen, des menschlichen Menschen. Mitten aus dem Gewirr der Teufelsfratzen taucht der Gesamtplan des Gedichts empor. Das Maßgebende bei allen neuen Erfindungen des Fragments ist die Sorge um das Ganze der Dichtung.

So gewinnt die Szene im Ganzen ihre eigentümliche Bedeutung: – in

hohem Sinne symbolisch wird sie für das Hinüberführen aus der Unfruchtbarkeit der Grübeleien in das Leben –, das Leben, wo es am meisten Leben ist, – in der Schönheit des Weibes. Hier setzen die beiden Möglichkeiten gegeneinander ab: als gemeine Verführung ist das Bild im Zauberspiegel gemeint, als heiliger Schauer der Schönheit wirkt es. Das ist der Mensch. So nahe liegt bei der Möglichkeit des tierischen Falls die Hoheit des Menschengeistes. Die ganze Faustauffassung im Sinne der klassizistischen Zeit Goethes mit ihrer Schönheitsverehrung kommt mit dieser Szene zum Ausdruck. Er erlebte in Italien das Schönheitsgefühl als die moralische Verjüngung des Menschen. Man blickt in den ganzen Hergang der Entstehung in Goethes Seele hinein. Da er, beschienen von der Wärme der südlichen Sonne, das eigene Gedicht als nordische Fremde fühlt und die nordischen Fratzen lästig sich zudrängend ihn widern, ist er in der Schönheitsseligkeit der eigenen Rettung gewiß und weiß in ihr auch für seinen Helden eine Erlösung. Die nordische Welt fügt sich, so Shakespearisch sie sich gibt, in die Einfachheit eines griechischen Gestaltens. So wird das Wunder möglich, und Faust, der ihm ferngerückt und fremd geworden ist, wird dennoch, auch für den italienischen Goethe, der Ausdruck seines Wesens. – Es folgt im Fragment die Gretchentragödie, in allem wesentlichen unverändert. Nur nach dem Auftritt „am Brunnen" schiebt sich eine neue Szene ein: „Wald und Höhle" – „Erhabner Geist, du gabst mir, gabst mir alles" und gibt viele Rätsel auf. Sie steht nach Gretchens Verführung. Faust hat sich in die Einsamkeit geflüchtet und scheint gesonnen, wenn nicht Gretchen zu verlassen, doch den Sinn von ihr abzuwenden und sich in der großen Welt des Geistes zu sammeln.

Der „Erhabne Geist" kann nur der Erdgeist sein. Es sucht also auch diese Szene wie die erste („und was der ganzen Menschheit zugeteilt ist") unmittelbar an den Entwurf des Urfaust anzuknüpfen. Aber ganz auffallend tritt hier der Gedanke hervor, daß Sehnsucht und Bitte, die sich damals an den Erdgeist wendeten, ihm erfüllt sind, – ein Gedanke, von dem bisher niemals die Rede war. Dieser Faust spricht ja auch eine neue Sprache, die sich nicht einmal um den Anschein einer Wiederaufnahme der alten Knittelreime bemüht. Er spricht in weichem, volltönendem Fluß den Blankvers der Iphigenie und des Tasso. So ohne Vermittlung setzt Goethe mit seiner italienischen Stimmung ein, –

als verstünde sich von selber, daß das Faustgedicht jeden tief innerlich erlebten Entwicklungsaugenblick in seinem Leben in sich aufnehme und spiegele. Es ist Goethe in der Seligkeit seines italienischen Glücks, in der Fülle der Erkenntnis, die ihm das Schauen jener Zeit gegeben hat, – der Goethe, der am 27. Oktober 1786 an Frau von Stein schrieb: „Wieder in einer Höhle sitzend, die vor einem Jahr vom Erdbeben gelitten, wend ich mein Gebet zu Dir, mein lieber Schutzgeist." Was Faust als seine Seligkeit des vollendeten Erkennens rühmt, sind genau die Gegenstände der italienischen Arbeit Goethes: – „gabst mir die herrliche Natur zum Königreich", nicht in kalt staunendem Besuche, nicht in einer bloß begrifflichen Erfassung, die von außen an die Erscheinungen herantritt, sondern mit dem Blick in ihre tiefste Brust wie in den Busen eines Freundes, – in jenem schauenden Erkennen, das uns mit dem Gegenstande eins macht und uns in ihm leben läßt wie in einem eigenen Leben: die schauende Erkenntnis der Natur ist das Faustisch-Goethische Glück. Und zwar ist es die lebende Natur, es ist das Leben, dem das Sinnen Fausts wie das des italienischen Goethes gilt. Die Reihe der Lebendigen entfaltet sich vor ihm als ein Brüderreich des Menschen, wenn in der Luft, auf der Erde, im Wasser die Geschöpfe bis zum Menschen hinauf sich als eine Einheit der Entwicklungslinie ordnen, in der alles Glied ist und die höheren Glieder alle früheren verlangen und voraussetzen. Die ganze Rede gibt das Bild eines mit der Natur gelebten Tages, der mit der seligen, sonnigen Stille des Morgens beginnt. Nun kommt der Sturm, der uns die Zuflucht suchen läßt und uns in ihr in das eigene Innere zurückscheucht und hineinführt, in „meiner eignen Brust geheime tiefe Wunder". Dies bedeutet nicht nur nach dem Erkennen der Natur das Verstehen der Seele als der höchsten unter den Erscheinungen des Lebens. Es bedeutet vielmehr die tiefste Selbsterkenntnis, die Beginn und Grund alles seelischen Verstehens ist. „Der Mensch kennt nur sich selbst, insofern er die Welt kennt, die er nur in sich und sich in ihr gewahr wird. Ein jeder Gegenstand wohl beschaut schließt ein neues Organ in uns auf." Goethe unternahm nach seinem Wort die italienische Reise, um „mich an den Gegenständen kennen zu lernen". So schließt auch für Faust das große Schauen der Dinge in stillen Stunden der Sammlung die Selbsterkenntnis auf. Dann kommt der Abend, die Nacht,

das milde Mondlicht glänzt, und silbern wird die Welt. Es ist, als schwänden Wirklichkeit und Gegenwart, und die Erinnerung erwacht – „der Vorwelt silberne Gestalten". Das Erkennen der Geschichte schließt sich an das der Natur und der Seele. Man sieht die großen Gestalten wie im Mondendämmern – sie, die, nicht wirklich mehr, einst wirklich waren und einen Glanz um sich haben wie von verklärter Nacht. Fausts Geist umfaßt schauend das All in Natur, Seele und Geschichte. Schon im Werther hieß es am 18. August: „und die herrlichen Gestalten der unendlichen Welt bewegten sich allebend in meiner Seele". Die Wertherssehnsucht ist in der italienischen Seligkeit Erfüllung geworden, die Ahnung, die Divination des jungen Goethe ward in dem römischen Goethe Schauen und Erkennen. Er entwarf in Italien den großen Arbeitsplan seines Lebens und bezeichnete als seine Gegenstände Natur, Kunst und Gesellschaft. Die Kunst ließ sich nicht in Fausts Gesichtskreis passen. Die Natur, das Ich, der Mensch in der Geschichte wiederholen dennoch den Goethischen Plan, denn auch jene Dreiheit der Bemühungen war zuletzt als Selbsterkenntnis gemeint. So unmittelbar und vollständig tritt auch der italienische Goethe für Faust ein. Faust redet seine Sprache und teilt sein Glück. Nur ist dies in der Dichtung, wie wir sie bisher kennen, ein ganz überraschender, ein durch nichts vermittelter, ein völlig neuer Gedanke. Aber auch dies ist ein Gedanke, der auf einen Plan für das Ganze der Dichtung hinweist. Es sollte also die Verzweiflung des urfaustischen Faust gestillt, das große Begreifen des Schauens, das gottgleich macht, sollte ihm dennoch zuteil werden. „Du hast mir nicht umsonst dein Angesicht im Feuer zugewendet." Das Erscheinen des Erdgeistes, so anders als es damals schien, sollte plötzlich Begnadigung, Verheißung, Gewähren sein. Die Verheißung ist wahr geworden, das Gewähren kennt keine Grenzen, Faust lebt im gottgleichen Erkennen. Der italienische Schönheitsgedanke Goethes hat mit der Hexenküche von dem Plan des Faust Besitz ergriffen und ihm eine gestaltende Idee gegeben. Der italienische Wahrheitsgedanke Goethes greift mit dem Selbstgespräch Fausts in das Gedicht hinein und stellt es unter einen neuen Sinn. So kehrt der italienische Goethe zu seinem Hauptwerk zurück und packt es mit der Ganzheit seines Wesens.

Aber es ergibt sich damit sogleich an dieser Stelle eine große Schwierig-

keit. Sie liegt in der Beziehung zum Erdgeist. „Du gabst mir den Gefährten, den ich schon nicht mehr entbehren kann." Mephisto wäre also ein Abgesandter des Erdgeistes, der dennoch – seltsam genug! – Faust die Seele aufgeschlossen hat zur Vollkommenheit gottgleichen Schauens. Er kettete ihn zugleich an den Gefährten, der „kalt und frech" ihn vor sich selbst erniedrigt und in Nichts mit einem Worthauch seine Gaben wandelt. Der Erdgeist scheint also in seltsamem Selbstwiderspruch sein eigenes Werk zu zerstören und ist seine eigne Verneinung. Als das gebietende Selbstbewußtsein der Erde in all ihrem Leben und ihren göttlichen Weltzusammenhängen wäre er zugleich der Quell und Ursprung der allzu irdischen Nichtigkeiten, Gebundenheiten und Jämmerlichkeiten. Er, der unzweifelhaft ein Göttliches ist, wäre zugleich in sich der Teufel. Es kommt noch etwas anderes dazu. Wenn überall in den neuen Teilen der Dichtung der Gedanke an den Plan des Ganzen deutlich die Erfindung mitgestaltet, so handelt es sich hier nicht mehr nur um die allgemeine italienische Stimmung, die in das Werk eindringen und sogar seine Seele werden will. Sondern die Verhältnisse der Personen untereinander sollen verstanden sein im Sinne einer eigentümlichen und seltsamen Mythologie, die der ganzen Fabel ein sehr künstliches Gerüst gibt. Der Gedanke ist von Goethe nicht weiter verfolgt worden, – er taucht nur hier auf und hat keinen maßgebenden Einfluß auf die dichterische Gestaltung gewonnen. Mit solcher Freiheit schaltet das Goethische Leben mit dem Werke, in dem es sich den vollkommensten Ausdruck schafft. Das Werk aber setzt sein eigenes Leben durch, über den eigenen Willen seines Schöpfers hinweg, aus eigener innerer Notwendigkeit, die ihrer selbst gewiß ist und sich nicht binden läßt in Einfälle, die dem Dichter gelegentlich kommen und gehn. Besonders sind es die Einfälle der italienischen Zeit, die auftauchen und verschwinden, ohne schließlich tiefere Spuren im Ganzen zu hinterlassen. Das Werk ist mächtig und lebendig genug, um die kleinen Entwicklungsstörungen in sich bergen und sogar bewahren zu können, ohne daß sie das Leben des Ganzen hemmen oder gar bedrohen. Es wird richtig sein, die Erfindung aus der Tiefe der Goethischen Stimmungen zu verstehen. Da er sein Gartenhaus bezogen, schreibt er am 19. Mai 1776 an Frau von Stein: „Zum erstenmal im Garten geschlafen und nun Erdkulin für ewig." Den Erdgeweihten, den dem

Erdgeist Zugeschworenen fühlt er sich, bei dem italienischen Erdgeist des Faust redet einfach die mystische Erdliebe jener Goethezeit, nicht aber eine Schulmythologie, – der Erdgeist ist der große Geist, mit dem er lebt und webt. Wir finden eine Stelle in Herders „Ideen", die im Entwurfe stand und später in dem abgeschlossenen Werke nicht gedruckt wurde, – eine Stelle also aus dem Buch, das ganz eigentlich das wissenschaftliche und religiöse Bekenntnis jenes Freundeskreises gewesen, der das Glück Goethes in den letzten Weimarer Jahren vor Italien war. „Großer, lebendiger Geist der Erde, der du alle deine Gebilde durchhauchst und dich in ihnen allen freust und fühlest, du führest auf und zerstörest, verfeinst Gestalten und änderst sie ab... Welch Geschöpf kann sich retten vor deinem zudringenden Einfluß und vor der Fülle von Herrlichkeit, die uns in jeder Gestalt deiner Sichtbarkeit umgibt? Welch sterbliches Auge kann aber deinen Fußtritt spähen und den Umriß deines Ganges verfolgen? Leise ist dein Schritt und schreitet über alle Zeiten; Jahrhunderte sind dir wie nichts und doch liegt im entscheidenden stillen Moment deine ganze Wirkung?" Dies ist nicht Dichtung, sondern der Ernst der Philosophie, aber bis in die Worte anklingend redet das gleiche mystisch-poetische Verhältnis zum Erdgeiste wie bei Faust. Dem Goethekreise jener Tage war natürlich, das Walten des Erdgeistes zu vernehmen in allem, was ihnen in ihrem Erdleben in großem Schauen und Verstehen beglückend oder schmerzlich zuteil ward. Der Erdgeist war der Gebieter und Leiter ihrer Geschicke. So aber kommt auch der Zwiespalt in sein Wesen. Der Erdgeist, von dem es im „Wallenstein" heißt: „dem bösen Geist gehört die Erde, nicht dem guten", ist der Geist des ewigen Streits in sich selber, des Schaffens und Zerstörens, des großen Ja und Nein, wobei das Schaffen in sich selbst Zerstören und das Zerstören Schaffen ist, der Geist, den Heraklit gedeutet hat: Geburt und Grab Ein ewiges Meer. Er ist die Seligkeit und die Qual der Menschenbrust, weil er gerade als das Wogen der Unendlichkeit im Menschen ihn seine Endlichkeit um so peinlicher spüren läßt. So bedeutet er im besonderen als Fausterlebnis wohl das Durchbrausen des Alls und das gottgleiche Schauen, aber zugleich die Gebundenheit an den ewig Verneinenden, das Erfahren zwar der Unendlichkeit, aber zugleich der peinlichen Schranken im Menschlichen, seiner tierischen Niedrigkeit, seiner Schwäche, seiner

Größe wie seines Falls. In diesem Sinne gehört Mephisto als ein Notwendiges zu den Zügen, die das Antlitz des Erdgeists bilden, – in diesem Sinne gab der Erdgeist den Gefährten. Im Fausterlebnis bedeutet die Erde als das Reich des Erdgeistes Gott und den Teufel zugleich und in Einem. Diese Auffassung und nichts anderes ist die Tiefe des Faustgedichts. Die auffallende Stelle verrät in diesem Zusammenhange abermals, was wir schon wissen: daß der italienische Goethe, der Dichter des Faustfragments, gewillt ist, die Dichtung genau an derselben Stelle wieder aufzunehmen, an der der erste Faustmonolog sie gelassen hat. Wenn Mephisto auch zu den Erdgeistkräften gehört, so ist er darum nicht weniger der Teufel.

In der Gretchentragödie bedeutet es gegen die Szenen des Jugendwerks eine völlig neue Erfindung, daß Faust nach der Verführung Gretchens in die Einsamkeit geflüchtet sei, geschweige daß er dort in ungeahnter Fülle jenes Schauen der göttlichen Erkenntnis gefunden habe, das ihm im Urfaust versagt blieb. Darüber hinaus noch kommt ein ganz neuer Gedanke in die Gretchentragödie hinein, wenn Faust bekennt, daß er Mephisto fürchtet, als der gegen seinen Willen die sinnlichen Flammen immer wieder in ihm aufblase, um ihn zu Gretchen zurückzutreiben. Die Jugendliebe Fausts blieb von aller Gemeinheit des bloß Sinnlichen unberührt. Mephisto erhält in dieser italienischen Erfindung eine neue Stellung in der Handlung. „So tauml' ich von Begierde zu Genuß, Und im Genuß verschmacht ich nach Begierde." In solchen Worten wird die Faustische Liebe übersetzt in den neuen mephistopheliſchen Gedanken vom Faustgeiste, wie der Monolog: „Verachte nur Vernunft und Wissenschaft" ihn zum ersten Male aussprach. Auch Fausts Gretchenliebe ist das ewig unruhige Streben ins Unendliche, das in dem Rhythmus von Begierde und Entzücken sich steigert und nährt und bei jedem Genuß in der Erwartung immer vollkommenerer Befriedigungen schmachtet. Der neue Sinn des Faustgedankens ist in die schon fertige Gretchentragödie hineingelegt.

So ist auch das Gespräch zwischen Faust und Mephistopheles, das nun folgt, von allen früheren Gesprächen der beiden in der Gretchentragödie ganz verschieden. Vielmehr knüpft es an das neue Gespräch, mit dem die Zusätze des Fragments begannen, an und zeigt Mephistopheles in einer ähnlichen Einwirkung auf Faust wie dort. Mephisto führt und

hat seine bestimmte Absicht mit Faust, die er in drei Absätzen erreicht. Erst scheucht er ihn aus seiner großen Betrachtung heraus und verdirbt ihm die Stimmung des seligen Schauens. Mit „genug damit" geht er zu Gretchen über und beschwört das Bild des armen Mädchens, das sich nach dem Geliebten sehnt. Endlich mit „Nur fort, es ist ein großer Jammer", treibt er ihn in die Leidenschaft und zu der Verlassenen zurück. Faust fühlt, daß es zu einem großen Unglück geht. Hier werden die Verse einfach übernommen, mit denen im Urfaust das Bruchstück der Valentinszene schloß, – so daß die neue Szene des Fragmentes aus Neuem und Altem seltsam zusammengestückelt ist. Faust, der anfangs widerstrebt, wird bezwungen, und die Gretchentragödie eilt ihrer Katastrophe zu. Wie in dem Studierzimmergespräch ist es der Gegensatz von Geist und Sinnlichkeit, der die ganze Szene gestaltet. Mephisto scheint vom Grübeln ins Leben zu locken, während er in Wahrheit im Schlamm des Sinnlichen Faust gemein machen und verderben will.

Es ist im ersten Teil des Gesprächs, als stünden wir noch am Ende des ersten Faustmonologs, nur daß – seltsamerweise – nun erfüllt sein soll, was damals verzweifeltes Sehnen war. Darum hat auch die Gegenrede Mephistos einen viel grimmigeren Klang vergiftender Schärfe. Dem Faust, der im ersten Gespräch mit Mephisto leicht zu führen war, muß mit allen Mitteln die erreichte Seligkeit, die die Hoheit des Geistes ist, vergällt werden. So wird das hohe Schauen von Mephisto zwar höhnisch, aber doch prachtvoll beschrieben, nur um alles in den greulichen Trumpf des ungesagten, aber geahnten Reimworts auf Intuition hinauszutreiben. In dem Gretchenbilde sodann wirkt die alte Mephistophelesbegabung für Parodie und Karikatur sich aus. In gewaltiger Gegenwärtigkeit zwingen Unruhe und Gram der Geliebten Fausts Gedanken zu ihr zurück. Wie vorher das Erhabene in das Gemeine gezogen ward, bricht hier die sehnende Liebe in lauter schwelende Höllenflammen des Sinnlichen aus. Die Lästerung vollendet das teuflische Werk. Halb verzweifelnd wendet Faust die Betrachtung auf sich selbst zurück. Die Verse der Valentinszene mit dem abschließenden Beruhigungswort Mephistos lassen die Faustnatur selber als die Tragödie erscheinen, die Faust und Gretchen zusammen – äußerste Gegensätze des Menschlichen – wie ein Wassersturz zum Ab-

grund reißt. Die Szene, die mit Seligkeit beginnt, endet mit dem Verzweiflungsahnen des Gretchenendes.

Aber wie ist doch der Sinn der aus dem Urfaust einfach herübergenommenen Verse verändert! Damals bedeuteten sie ein Aufflackern des Faustbewußtseins um die eigene tragische Natur mitten im Glück. Es war der Fortgetriebene in dem Klammernden, der sprach, – die zwei Seelen in seiner Brust, wie es später heißt, fühlt er als seine rechte Faustnatur. Sehr glücklich steht im Kunstwerk ein Augenblick innerer Besinnung und scheinbarer Umkehr unmittelbar vor dem Niederbrechen der letzten Katastrophe. Jetzt aber, nach der Verführung, ist es, als habe er sich zurückziehen wollen und besäße die Kraft nicht. Was damals ein Aufflammen von tragischem Selbstbewußtsein war, umkleidet jetzt ein verzweifeltes Hinübertaumeln wankender Kraft. Vor allem ist die Stellung des Mephistopheles in der Gretchentragödie ganz verändert. Die dichterische Größe der Tragödie im Urfaust war, daß sie aus rein innerer Notwendigkeit sich entfaltete, sicher zum Wohlgefallen des Mephistopheles, aber ohne daß er, außer im Einfädeln der Gelegenheiten, die Entwicklung tätig bestimmte. Alles erwuchs aus den tragischen Notwendigkeiten der Naturen und des Lebens. Hier zum ersten Male erscheint Mephisto als die zum Bösen tätig hinlenkende Gewalt. Er bestimmt von außen das Handeln des Faust und stößt ihn ins Schlimme zurück: – er ist die bewußte und aktive Kraft des Bösen. Bis dahin sehen wir nichts als das Leben selbst in der inneren Notwendigkeit seiner Entwicklung; hier wird Faust gegen seinen Willen geführt. Dies Neue bedeutet abermals Umgestaltung im Sinne eines bewußten Plans und durchgehenden Gedankens. Der Plan des Teufels ist, Faust in den Gemeinheiten des Daseins zu fangen und den Geist aus seiner Hoheit herabzuziehen in das Feuer der Sinnlichkeit und der Begierde. Es war also doch ein Irrtum Goethes, wenn er nach dem Schreiben der ersten italienischen Faustszene meinte, man werde sie, sobald er das Papier räuchere, nicht von den älteren Szenen unterscheiden können, falls nämlich dies die Szene ist, die er meint. Es ist so gut wie gewiß, daß sie es ist. Man erkennt bei aufmerksamem Hinsehen die Verschiedenheit ganz genau. Nichts kann bezeichnender sein als die Tatsache, daß die drei Szenen, die im Fragment zum Bestande des Urfaust neu hinzugekommen, alle überwiegend Mephistophelesszenen

sind. In ihnen allen – Studierzimmer, Hexenküche, Wald und Höhle – geschieht das gleiche: gegen Fausts hohe Seele unternimmt Mephistopheles den Versuch der Verführungen in die Sinnlichkeiten des Lebens. Das Höllenfeuer, das Faust aus dem Becher der Hexe entgegenschäumt, ist die gemeine Begierde. Die Hineinbildung dieses Gedankens in das Faustgedicht bereitet den Boden für die spätere Vollendung des ersten Teils. Der italienische Schönheits- und Wahrheitsgedanke blieb bedeutsam stehn, aber zum Gestaltgedanken für die vollendete Dichtung konnte er nicht werden. Die Szene „Wald und Höhle" gewinnt dadurch geradezu symbolische Bedeutung. Ein Fremdkörper im Faustgedicht bleibt dieser Gedanke, daß Faust die Erfüllung seines Sehnens nach der gottgleichen, schauenden Erkenntnis zuteil geworden sei. Er ist durch nichts Früheres vermittelt und begründet, er hat im Späteren keine Folgen. Er ist nichts als das unwillkürliche Hinüberströmen der Italienstimmung in das Gedicht. Goethe hat später der Szene einen andern Platz gegeben. Statt nach der Brunnenszene steht sie im Ersten Teil nach der Szene des ersten Kusses im Gartenhäuschen, als bebe Faust gleich im Anfang vom Weitergehen auf dem gefährlichen Wege zurück. Aber noch fremder steht an dieser Stelle das Bekenntnis zur Seligkeit des Wissens. Noch empfindlicher stört die veränderte Stellung des Mephistopheles die Größe und Wahrheit der rein inneren Entwicklung. Noch weniger paßt an diese Stelle der Ausbruch Faustens über sein tragisches Wesen und wirkt wirklich etwas übertrieben. Daß Goethe die Szene so einfach verschieben konnte, zeigt, wie unverbunden und innerlich fremd sie in der Gretchentragödie bleibt, – eine unvermittelte fremde Herrlichkeit in sich selber. Der Versuch also, auch im Fragment wie im Urfaust sich selbst mit dem tiefsten Gehalt seiner Seele zu geben, ist mißlungen. Der italienische Goethe war nicht Faust. Er hätte sein größtes Gedicht damals gern vollendet, um keine Bruchstücke weiter durch das Leben zu schleppen, – er konnte es nicht. Das Werk mit seinem eigenen Lebenswillen war stärker als er; – es harrte seiner Stunde und war ihrer gewiß.

Dies läßt uns endlich fragen, wie zu jener Zeit die Gretchentragödie im Ganzen des Gedichts gemeint war. Der Sinn liegt völlig klar. Wie das schöne Weib im Zauberspiegel der Hexenküche, als Verführung

gewollt, vielmehr das Tiefste und Höchste des Menschen in Faust aufregt, so – und weit gesteigert – kommt mit der Gretchengeschichte freilich ein Schwall von Not und Schuld in das Leben des Mannes, aber, anstatt Faust darin zu ertränken, wird dies alles gerade in seiner Schrecklichkeit zur großen Erfahrung, die in ihm einen höheren Menschen entwickelt. Der tapfere Grundgedanke dringt vor, daß Not und Schuld, die nun einmal zum Menschenleben gehören, besser als die Sündlosigkeit dem zur seelischen Hoheit angelegten Menschen Mittel zu immer vollerer Entwicklung für wahre Größe werden.

Dies also wurde im Jahre 1790 den Deutschen vom „Faust" bekannt: der erste Monolog und die Wagnerszene mit ihrem unendlichen dichterischen und selbst philosophischen Gehalt, – das erste Gespräch von Faust und Mephistopheles, „Und was der ganzen Menschheit zugeteilt ist": Mensch und böser Geist, Göttliches und Teuflisches in so tief gegriffenem Gegensatz, – Auerbachs Keller als ein geniales Satyr- und Fastnachtsspiel, in seinem sprühenden Leben doch dem Ganzen eingepaßt –, die Hexenküche mit ihrer grandios wilden Phantastik, aber nicht nach Herkömmlichkeiten der Überlieferung gestaltet, sondern Ausdruck verworrener Lebenszüge, wieder in dem tief durchgreifenden Grundgegensatz Mensch und Teufel, – die Gretchentragödie, dieses Höchste Goethischer Dichtung, ein Werk nur mit sich selbst vergleichbar, allerdings im Fragment ohne Ende. Wenn dieser „Faust" nun dennoch nicht erkannt wurde als das werdende Hauptwerk deutscher Dichtung, so darum, weil wenige Menschen Bruchstücke zu lesen verstehen. Den meisten kommt das Verständnis mit dem Ganzen und vom Ganzen aus. Nur der Künstler kennt das Entzücken auch am Entwurf und unfertigen Werkstücken. Daß aber Goethe den Faust als Fragment herausgab, dürfte beweisen, daß er damals eine Vollendung nicht beabsichtigte. Was fertig war, war erschienen und damit das Ganze einstweilen abgetan.

Drittes Buch

Werd ich beruhigt je mich auf ein Faulbett legen,
So sei es gleich um mich getan.

1. Goethe bis zum Ersten Teil des Faust

Noch von Italien aus hatte Goethe in großen Briefen an Karl August, die beinahe Denkschriften sind, seine künftige Stellung in Weimar vorbereitet. Durch die Aufgabe des Kammerpräsidiums wird er aufhören, der verantwortliche Minister für das Ganze des Herzogtums zu sein. Er schafft sich die Erleichterung für die eigentlichen Aufgaben seines Lebens, für sein großes geistiges Schaffen. Er wird dem fürstlichen Freunde mehr werden, als er es bisher oft war, wenn dieser ihn nur das tun läßt, was niemand als er tun kann, und das übrige andern aufträgt. Wie sein Verhältnis zu den Geschäften aus dem persönlichen Verhältnis zum Fürsten hervorging, so soll nun ein neues Verhältnis zu ihm aus dem bisherigen Geschäftsverhältnis entstehen. Er wird gern jederzeit seine Meinung sagen, wo immer der Fürst ihn fragt. „Wie Sie mich bisher getragen haben, sorgen Sie ferner für mich und tun Sie mir mehr wohl, als ich selbst kann, als ich wünschen und verlangen darf. Geben sie mich mir selbst, meinem Vaterlande, geben Sie mich sich selbst wieder, daß ich ein neues Leben und ein neues Leben mit Ihnen anfange. Ich lege mein ganzes Schicksal zutraulich in Ihre Hände." Mit voller Offenheit richtet er an seinen Herrn das Wort seiner neuen Selbsterkenntnis. „Ich darf wohl sagen: ich habe mich in dieser anderthalbjährigen Einsamkeit selbst wiedergefunden; aber als was? – Als Künstler! Was ich sonst noch bin, werden Sie beurteilen und nutzen." Karl August besitzt den Blick des Herrschers für die rechte Verwendbarkeit der Menschen. „Dieser Beurteilung unterwerfe ich mich gern. Nehmen Sie mich als Gast auf, lassen Sie mich an Ihrer Seite das ganze Maß meiner Existenz ausfüllen und des Lebens genießen; so wird meine Kraft wie eine neu geöffnete, gesammelte Quelle von einer Höhe nach Ihrem Willen leicht dahin oder dorthin zu lenken sein. Ihre Gesinnungen, die Sie mir vorläufig in Ihrem Briefe zu erkennen geben, sind so schön und für mich bis zur Beschämung ehrenvoll. Ich kann nur sagen: Herr, hie bin ich, mache aus deinem Knecht, was du willst. Jeder Platz, jedes Plätzchen, die Sie mir aufheben, sollen mir lieb sein, ich will gerne gehen und kommen, niedersitzen und aufstehn." Noch aus der Ferne also beginnt Goethe sein neues Weimarer Leben zu gestalten: eine doppelte Schule ist abgetan und vollendet, – er hat in jenem ersten

Jahrzehnt in und durch Weimar sein Verhältnis zur Wirklichkeit geschaffen, – bis diese Wirklichkeit, in deren Dienst er sich begab, ein Druck über ihm wurde, der ihn zu ersticken drohte, – er hat darauf als der italienische Goethe sich wieder zu sich selbst gefunden und sich in neuer Freiheit als der Künstler erkannt, der er ist. Wenn er jetzt wieder in Weimar leben und Weimar etwas bedeuten soll, so muß umgekehrt Weimar ihm dienen und sich nach dem höchsten Gesetz seines Wesens richten. Schwerlich hat je ein Beamter zu seinem Herrn wie Goethe gesagt: ich will dein erster Diener, aber frei von deinem Dienste sein. Schwerlich hat je ein Fürst in gleicher selbstloser Größe einen Größeren neben sich walten lassen und ihn als den ersten seiner Diener anerkannt, indem er ihm die völlige Freiheit gab. Es war die königlichste Herrschertat eines Kleinfürsten, von der die Geschichte berichtet. Als unerschöpflicher Segen hat sie sich an ihrem Täter und seinem Lande belohnt. Karl August hat das Recht erworben, das er besaß, – als der Freund Goethes in der Geschichte weiterzuleben.

I

Nur wer es erlebt hat, wie die Heimat in ihrer in Gewohnheiten erstarrten Enge bei der Rückkehr aus einem großen, bewegten Leben in der Fremde wirkt, das das Ganze unseres Seins zu Tat und Geltung brachte, – nur der vermag sich in Goethes erste neue Erfahrung mit Weimar zu versetzen. Es gibt keinen Zustand der Seele, der näher an die Verzweiflung grenzt, kein peinlicheres Gefühl, das unsere Seele spaltet zwischen einer Heimat, die es nicht mehr oder noch nicht wieder ist, und einer Fremde, die durch großes Wirken eine wahrhaftige Heimat ward. Dort in Rom ein Leben mit allem Höchsten der Kunst, eine erste Gewißheit und Sicherheit der eigenen Bestimmung, ein wahres Eintreten in das Haus, in das man gehört, ein Finden zu sich selber in seinen höchsten Aufgaben und Zielen, ein Innewerden der Unendlichkeiten, die in uns und vor uns liegen, zu welchen wir den sicheren Weg und Schritt nach allen Seiten der Endlichkeit nun finden, und darüber hinaus Sonne und erquickende warme Luft, ein Leben im Freien in jedem äußerlichen und innerlichen Sinne des Wortes, eine völlige Loslösung von jedem Zwang der gesellschaftlichen Zufallsgebundenheiten, dagegen eine kleine Gemeinde von Menschen, die uns erkennen und

wissen, was sie an uns haben, – eine wahrhaftige Platonische Akademie, in der die Seelen in dem gemeinsamen Suchen der Wahrheit ihre Gemeinschaft der Liebe finden: mit einem Wort das Herrlichste, was es gibt, ein Leben in unserer Notwendigkeit, das sich seine Lebensgemeinschaft schafft. Wenn es irgendwo etwas gibt, das den Namen verdient, so ist hier das Glück. Schon die Vorboten des neuen Menschen- und Künstlertums, Iphigenie und Egmont, hatten in Weimar eine sehr laue Aufnahme und bedingte Anerkennung gefunden. Goethe kam mit dem besten Willen, den Freunden den Himmel, in dem er selbst gelebt, mitzuteilen. Aber die Weimarische Erde sah darin nichts als eine Anmaßung. Mit dem düsteren Himmel ihrer Gestaltlosigkeit dünkte sie sich die einzig berechtigte Welt und wollte nichts hören vom Sonnenglanz Italiens und seines Formenreichtums. „Die Freunde, statt mich zu trösten und wieder an sich zu ziehen, brachten mich zur Verzweiflung. Mein Entzücken über entfernteste, kaum bekannte Gegenstände, mein Leiden, meine Klagen über das Verlorene schien sie zu beleidigen, ich vermißte jede Teilnahme, niemand verstand meine Sprache." Aber der geistige Horizont im damaligen Deutschland wetteiferte mit dem physischen, um Goethe das Gefühl zu geben, daß er völlig ein Fremdling geworden. Niemand war vorbereitet für das, was er brachte und zu geben hatte. Wie weit lag die Welt des eigenen Sturmes und Dranges hinter ihm! Wenn damals sein grenzenloses Herz sich als das Weltgesetz behaupten wollte gegen alle Formen und Gestalten des Bestehenden, so war es nun der Gedanke der Gestalt und ihrer endlich-unendlichen einheitlich-bildenden Gesetzlichkeit, der all sein Denken beherrschte. Eine Dichtung rein und still wie die der Griechen, die Tiefen des Seins fassend und in gefaßter Innerlichkeit erschließend, mußte dafür der künftige Ausdruck sein. Die Klarheit im vollendeten Verstehen war das Ziel. Deutschland aber war im hellen Entzücken über Dichterwerke, die von all dem das Gegenteil verbreiteten. Sinnlichkeit und wirres Denken suchten in Heinses „Ardinghello" durch bildende Kunst sich das Ansehen einer veredelten und verfeinerten Lebensführung zu geben. Schillers „Räuber" dröhnten mit ihrer Löwenstimme den Schrei des wilden Aufruhrs über die Welt: ein ethischer Ansturm gegen alles Geltende im Namen eines verführerisch flimmernden Ideals, ein Theater voller Gewalttätigkeit und seelenbetäubenden Lärms. Daß dies den

zurückgekehrten großen Künstler anwiderte, war um so unvermeidlicher, da es jede Empfänglichkeit für sein Wollen erstickte, und um so verhängnisvoller, da er selber hier noch nicht an seinem Ziele war. Er bedurfte noch der Entwicklung von Jahren, um die Dichtweise zu finden, mit der sein neues Sein das deutsche Volk wahrhaft erreichen konnte. Wie es stand, blieb es eine schicksalschwere Wahrheit: er war nicht der Mund für deutsche Ohren, – er war ganz allein.

„In diesen peinlichen Zustand wußt ich mich nicht zu finden, die Entbehrung war zu groß, an welche sich der äußere Sinn gewöhnen sollte, der Geist erwachte sonach und suchte sich schadlos zu halten." Sicher war kein Mensch in Deutschland, der die Sprache der drei kleinen Arbeiten verstand, die für Goethe ein Bekenntnis bedeuteten. Jetzt wird die „Metamorphose der Pflanzen" vollendet: die Goethische Naturanschauung tritt als Wissenschaft in die wissenschaftliche Arbeit der Zeit hinein. Padua und Palermo haben den Schleier von Goethes Augen gehoben und die Offenbarung gebracht. Die „Metamorphose" zeigt die Natur, wie Goethe sie sah: die lebendige Natur, wie sie in Wachstum und Fortpflanzung ihre Lebenskraft äußert. Beide sind sie dasselbe: – fortschreitende Selbstentfaltungen desselben Organs, des Blattes, das gesetzlich sich ausdehnt und zusammenzieht. Alle organischen Geschöpfe tragen an und in sich die Gemeinsamkeit derselben bildenden Natur. Überall in den Erscheinungen waltet eine ursprüngliche Entzweiung, die einer Vereinigung fähig ist, oder eine ursprüngliche Einheit, die zur Entzweiung gelangt. „Das Geeinte zu entzweien, das Entzweite zu einigen, ist das Leben der Natur; dies ist die ewige Systole und Diastole, die ewige Synkrisis und Diakrisis, das Ein- und Ausatmen der Welt, in der wir leben, weben und sind." Was nun aber Goethes wissenschaftlichen Darstellungen aus dem Leben der Natur ihren wesentlichen Charakter gibt, ist dies, daß sie, die so ganz in der Idee wurzeln und vom Ganzen der Natur in ihrem alles durchgreifenden Gesamtgesetze aus das einzelne deuten, zugleich Schritt für Schritt und überall in die Anschauung gebannt bleiben und als Anschauung sich darlegen. An lauter sichtlichen Einzelgestalten wird fortschreitend das Gesetz entfaltet. Wer diese seine wissenschaftliche Erstlingsschrift wirklich verstehen wollte, mußte eingehen auf seine Methode, die in einer einzigen Weise das Entgegengesetzte, Anschauung und Idee,

miteinander verband. Er mußte, was nun freilich von niemandem zu verlangen oder zu hoffen war, in dieser Einzelheit die Goethische Gesamtanschauung erfassen und sich zu eigen machen. Dies war nicht eine Einzelabhandlung zur Botanik, sondern ein naturphilosophisches Programm. Genau so wie die „Metamorphose" für die Natur war eine noch unscheinbarere Abhandlung Goethes Programm für das Verstehen der Kunst. „Einfache Nachahmung der Natur, Manier und Stil" führt, auch seinerseits das Ergebnis unendlicher Studien und Gedanken, eine neue Betrachtungsweise in die Kunsterkenntnis ein. Wie die „Metamorphose" die ganze Mannigfaltigkeit pflanzlichen Daseins auf ihr Urphänomen zurückbringt, so soll es mit dem neuen Aufsatz für alle Mannigfaltigkeiten der Erscheinungen in der Kunst geschehen. Fast mehr noch als dort ist es an dieser Stelle wahr, daß eine richtige Unendlichkeit von Anschauungen in diesen Sätzen den letzten gedanklichen Ausdruck findet, – nur wird das Anschauliche hier nicht mit dem Gedanken zugleich vor die Augen gebracht. Es gilt auch diesmal das Aufdecken des Urphänomens in der Kunst: wir sollen hindurchdringen zu den letzten beherrschenden Gesetzlichkeiten des Künstlerischen. Wie mit der „Metamorphose" in das Schaffen der Natur und ihren bildenden Gedanken, so setzt sich Goethe hier in den Schaffensvorgang der großen Künstler und in ihre Bildungskraft hinein. Dies ist überall der Sinn seines Erkennens, daß er im Verstehen eins werde mit dem schaffenden Gedanken der Natur und Kunst. Indem sie beide in demselben Sinne verstanden werden, erscheint die Kunst wie eine neue Natur: – beide werden in der Einheit des gemeinsamen göttlichen Gedankens umfaßt. Einfache Nachahmung der Natur, Manier und Stil sind die drei Grundgestalten, in denen das gemeinsam Künstlerische in der bildenden Kunst sich zur Vollendung steigert. Man ergreift den Fortschritt der Goethischen Betrachtungsweise mit Händen, wenn man sich erinnert, daß seit der antiken Ästhetik, seit Platon und Aristoteles alles Künstlerische unter dem einen Hauptgedanken der Nachahmung (μίμησις) befaßt wurde, die bei Goethe nur die niederste Stufe bildet. Die einfache Nachahmung der Natur kann in einem stillen, in sich gekehrten Gemüt bei sogenannten toten oder still liegenden Gegenständen zu hoher Vollendung führen. Die Manier, die über diese Art beschränkter Hingabe hinausgeht, besteht in einer selbstgeschaffenen Weise und

Sprache, in der das, was der Künstler mit der Seele ergriffen hat, nach dieser seiner Art wieder ausgedrückt wird. Der Stil entsteht, wo die höchste Gegenständlichkeit und Gesetzlichkeit der Erscheinungen ergriffen wird. Er ruht auf den tiefsten Grundfesten der Erkenntnis, auf dem Wesen der Dinge, insofern uns erlaubt ist, es in sichtbaren und greiflichen Gestalten zu erkennen. Bei der einfachen Nachahmung überwiegt der Gegenstand mit seiner Zufälligkeit, bei der Manier das Gemüt des Künstlers, der bei Gelegenheit der Sache sich selbst mit seinem Persönlichsten ausspricht. Im Stil walten die innerlichsten notwendigen Gesetzlichkeiten der Gegenständlichkeit. In ihm wird die höchste Sachlichkeit der mit dem Gegenstande zur Einheit gekommenen Persönlichkeit erreicht. Alle drei Weisen also führen zu untadeligen Werken der Kunst, keiner der drei Begriffe wird mit herabsetzendem Nebensinn gebraucht, – doch bedeuten sie den Weg der Stufenordnung, auf dem die Kunst zur Vollendung emporsteigt. Ohne Frage erschließt sich für Goethe das Verstehen der verschiedenen Möglichkeiten in der bildenden Kunst aus Erfahrungen am eigenen Künstlertum. So wäre etwa sein „Götz" ein Werk aus einfacher Nachahmung der Natur, – einzig um lebendige Wiedergabe des unmittelbar Erschauten ist es zu tun. „Iphigenie" möchte unter den Begriff der Manier fallen, – der Gegenstand wird zur Gelegenheitsursache für das Aussprechen des Gemüts in der Sehnsucht seines persönlichsten Ausdruckswillens. Auch der junge Schiller, auch Byron sind auffallende Beispiele der Manier. Der Stil bezeichnet die Darstellungsweise der griechischen Tragödie und liegt vor Goethe als sein Ziel. Jene letzte Sachlichkeit, die für ihn die Vollendung bedeutet, nämlich das Einswerden von Geist und Welt, heißt als künstlerische Darstellung Stil, – der Stil ist der Kunstausdruck der vollendeten Wahrheit. Auch diese kleine Schrift wäre nur verständlich gewesen, wenn in einer andern Seele ein ähnlicher Reichtum des Kunstschauens mit einer ähnlichen Reife des vereinfachenden Verstehens zusammenkam. Ein drittes Schriftchen vollends konnte von dem üblichen Leser kaum ernst genommen werden, geschweige denn, daß er in ihm die gleiche Bedeutung einer grundlegenden Programmschrift auch nur hätte vermuten sollen. Es war das meisterliche kleine Heftchen „Der Römische Carneval." Nichts Geringeres wurde unternommen, als die gleiche Betrachtungsweise Goethes über Gesellschaft und Menschenleben

auszudehnen. Auch hier überall bildende Einheit, durchgreifendes Gesetz, auch Menschen- und Gesellschaftsleben bauen sich aus Urphänomenen auf. Nichts scheint wohl mehr regellose Willkür und ungebundenes Spiel zu sein als das Gewimmel der Karnevalsergötzlichkeiten. So sprudeln auch in Goethes Darstellung die bunten und vielfältigen Bilder anscheinend ohne jeden regelnden Gedanken empor. Aber dennoch waltet in dem allen die sicherste, unmerklich zwingende Gesetzlichkeit. Die lange schmale Straße des Corso bestimmt die ganze doppelte Richtung der Bewegung. Alle die Willkürlichkeiten der Laune haben ihren Ursprung in aufweisbaren Urerlebnissen, – alles ist eine Einheit aus Raum, Zeit und Seele. In solcher Weise das bunte Spiel des Lebens überhaupt zu erfassen, wäre das letzte Ziel der Weisheit und des schauenden Verstehens: die Bilder des Lebens müßten in ihrer Unmittelbarkeit gesehen und zugleich als Ausdruck unentrinnbarer Gesetzlichkeiten ergriffen sein. Schauend erkennen heißt: die Dinge im Gesetz, das Gesetz in den Dingen ergreifen. Denn alles, was da ist, ist Gesetz und lebt die Einheit eines bildenden Gedankens. Die drei kleinen Schriften gaben eine erste Anweisung, wie Natur, Kunst und Gesellschaft in demselben Geiste zu verstehen sind. Aber sie zeigten Goethe nur als den völligen Einsiedler im deutschen Geistesleben, – nicht einmal ein Bedürfnis in dieser Richtung war irgendwo vorhanden. „Vereinzelt behandelte man sämtliche Tätigkeiten; Wissenschaft und Künste, Geschäftsführung, Handwerk und was man sich denken mag, bewegte sich im abgeschlossenen Kreise. Jedem Handelnden war Ernst in sich, deswegen arbeitete er aber auch nur für sich und auf seine Weise; der Nachbar blieb ihm völlig fremd, und sie entfremdeten sich gegenseitig. Kunst und Poesie berührten einander kaum, an lebendige Wechselwirkung war gar nicht zu denken, Poesie und Wissenschaft erschienen als die größten Widersacher." Alles blieb vereinzelt und zersplittert. „Nur ein Hauch von Theorie erregte schon Furcht." „Niemand wollte gestehen, daß eine Idee, ein Begriff der Beobachtung zum Grunde liegen, die Erfahrung befördern, ja, das Finden und Erfinden begünstigen könne."

Goethes Dasein und Leben war selber unter das Gesetz getreten, unter dem er Natur und Welt sah: nur vom Ganzen ausgehend, konnte es in seinen Teilen und Einzelheiten verstanden werden. Von wem hätte man ein solches Verständnis erwarten dürfen, da es auch in Goethe

selber nur wie ein großes Vorgefühl seiner Zukunft lag. „Im Laufe von zwei vergangenen Jahren hatte ich ununterbrochen beobachtet, gesammelt, gedacht, jede meiner Anlagen auszubilden gesucht." Die große Aufgabe, die sein Leben ihm war, hatte sich in fast bewußter Klarheit in ihm festgestellt, beinahe als wäre der Entwurf eines Plans für alles noch kommende Leben gelungen. Es war eine Aufgabe des allumfassenden Erkennens, dessen Hauptgebiete in dieser Zeit sich für ihn schieden. Voran und grundlegend die Natur! Er glaubte ihr „abgemerkt zu haben, wie sie gesetzlich zu Werke gehe, um lebendiges Gebild, als Muster alles künstlichen, hervorzubringen." Dann die Kunst, die in derselben Weise als eine neue Natur, hervorgehend aus dem Geiste der großen Künstler und Kunstvölker, begriffen werden wollte. Als drittes kamen die Sitten der Völker hinzu, das Leben des gesellschaftlichen Daseins, – es kann ruhig gesagt werden: das Menschenleben in seinem unwillkürlichen Treiben, der eigentliche Gegenstand der Weisheit. Es galt, „an ihnen zu lernen, wie aus dem Zusammentreffen von Notwendigkeit und Willkür, von Antrieb und Wollen, von Bewegung und Widerstand ein drittes hervorgeht, was weder Kunst noch Natur, sondern beides zugleich ist, notwendig und zufällig, absichtlich und blind." Das Ineinandergreifen der natürlichen Notwendigkeiten und der scheinbaren Willkür des Menschen wollte hier verstanden sein. Im Grunde handelt es sich also in allen drei Gebieten um eine einzige Einheit des Erkennens. Goethe brauchte die Welt, um zu sich selbst zu kommen „Sich an den Gegenständen kennen zu lernen" war der Sinn dieses großen Lebens. Das Selbst soll Welt, die Welt soll Selbst werden, die Welt will Geist, der Geist will Welt sein. Es ist um das volle Einswerden des Geistes mit der Welt, um die reine Aneignung der Welt im Geiste zu tun. Goethes Leben wird ein einziges ungeheures Werk der Selbstbildung, das größte, das die Erde gesehen hat.

Doch darf nie vergessen werden, daß dies alles geschah, um dem unmittelbaren Leben den höchsten Gehalt zu schaffen, den es haben kann. Goethes Selbstbildung bedeutet in sich selbst das Gewinnen der wahren Lebenskunst. Es ist ein Leben selig im Beschauen. Aber „was ist Beschauen ohne Denken?" So lebt er, über die Erde dahingehend, mit allem Lebendigen, das ihn umgibt, indem er es in allen Bedingungen seines Daseins versteht und wahrhaft sein Leben mit ihm teilt. So sind

ihm die Werke aus den großen Zeiten der Kunst, wie sie ihm irgendwo begegnen, nicht mehr Gegenstände eines blinden Entzückens. „Wie die begünstigte griechische Nation verfahren, um die höchste Kunst im eigenen Nationalkreise zu entwickeln, hatte ich bis auf einen gewissen Grad einzusehen gelernt, so daß ich hoffen konnte, nach und nach das Ganze zu überschauen und mir einen reinen vorurteilsfreien Kunstgenuß zu bereiten." Endlich erneuerte sich jenes menschliche Verstehen des gesellschaftlichen Treibens an jedem Tage, in jeder neuen Berührung mit der Menschenwelt. Wenn der Naturschauer Goethe ebenso wie der Kunstfreund unablässig sammelte, um sich immer vollkommener im eigenen Besitze die Mittel aufzubauen, die Natur und Kunst erschließen, so erstickte doch das Leben nicht darüber im Lebenszubehör, sondern erhielt sich gerade dadurch in seiner vollen Unmittelbarkeit; – zu äußerster Bewußtheit steigerte sich mehr und mehr der Verkehr mit den Dingen und ihrer immer neuen Mannigfaltigkeit.

Ein gläubiges Kind lebte in dem allen, – Goethes Haltung zur Welt ist große Frömmigkeit. Er glaubt, daß das ewig unergründliche Geheimnis des Alls doch in allen Teilen seines Lebens irgendwo in seiner Urgestalt dem reinen und treuen Blick sich offenbare, – daß, wenn es in diesen Urgestalten selber unerforschlich und ein ewiges letztes Wunder bleibt, es doch in der Mannigfaltigkeit seines Lebens aus den Urgestalten sich der unermüdlichen Hingabe enthülle. Seine Welt ist eine Welt der ewigen Wunder, aber sie ist auch eine Welt der jubelnden Selbstenthüllung, geheimnisvoll und offenbar in einem und demselben Hauch. Dies ergibt ein einziges Ineinander der tiefsten Demut und des fast vermessenen Stolzes. Die Demut harrt in Hingabe und Geduld, ob sich ihr vom ewigen Geheimnis etwas enthülle. Der Stolz lebt in der Gewißheit, daß wir teilhaben können an den bildenden Gedanken Gottes: wir mögen eines gottgleichen Schauens der unendlichen Zusammenhänge in der Einheit ihrer durchgreifenden Gesetzlichkeiten gewürdigt werden. „Es ist wahrhaftig keine Kunst, unser Herrgott zu sein, es gehört nur ein einziger Gedanke dazu, wenn die Schöpfung da ist." Schöpfer sind wir nicht, – so bleibt stets die unübersteigliche Kluft zwischen dem Schöpfer und dem Geschöpf, dem Unendlichen und dem Endlichen, dem Unbedingten und dem Bedingten. Aber den Schöpfer nachlebende Geister, das heißt in eigentlichem Sinne schöpferische

Geister können wir sein. Goethes Gott ist ein Gott des Lebens, in wahrster Bedeutung ein lebendiger Gott: – er ist Schöpfung in all seinem Sein, offenbart sich in ewiger Selbsterzeugung des ewig neuen Lebens, bleibt der Fruchtbare, ewig Wirkende, die ewige Tat. Durch den Anteil an diesem seinem Wesen kommt der Mensch zum eigenen Heil: in ewiger Tätigkeit uns behaupten, alle Hemmungen durch Tätigkeit überwinden, immer Tat sein, alles Sein zu unserer Tat machen – das ist die wahre Lebenskunst, ist der wahre Gottesdienst. Goethes Frömmigkeit, die sein ganzes Lebenswerk trägt, erweist sich in ihm als ein lebendiger Glaube, und der Glaube wird auch in ihm die Kraft des Lebens. Erkennen und Leben, Wissenschaft und Religion sind eins in der höchsten Freiheit des Geistes, wie sie es im Mittelalter in dogmatischer Gebundenheit waren.

Das Goethische Erkennen ist Darstellen, ist Bilden. Er bildet der Natur wie der Kunst ihren schaffenden Gedanken nach, er bildet dem Leben die Gesetzlichkeit nach, die es in all seinen Gebilden spielerisch und unendlich ernst hervortreibt, – sprudelnd, unsagbar reich, neckisch tiefsinnig, fruchtbar. Goethes Verstand ist ein Verstand der Gestalten. Er gibt die Gestalten wieder, die das Leben der Welt sind, – vielmehr: er bringt sie hervor. Er möchte die Natur wie in ihrem Modell darstellen. So bleibt diese große Ausbreitung des Erkennens über die Welt doch im tiefsten Grunde künstlerischer Verstand. Goethe ist die höchste Erscheinung des künstlerischen Verstandes auf der Erde. Er begreift, könnte man sagen, Gott zwar nicht als den Weltschöpfer, – denn hier liegt die unübersteigliche Schranke für das menschliche Erkennen; aber er denkt ihm nach als dem großen Weltkünstler und sieht ihm zu, wie er seine Urgestalten in die Unendlichkeit seiner Lebendigkeiten entfaltet. Goethe bildet in allem Erkennen Gestalten und ist Dichter auch im Erkennen. Seine Dichtung sagt nur das letzte Wort seiner Wissenschaft. Dichtung offenbart die Wahrheit vom Leben durch Gestalt. Glücklich die Künstler kindhaft naiver Zeiten, denen ihre Gestalt der Wahrheit geschenkt wird. Die griechischen Künstler waren nach Goethe in diesem Zustande, und griechische Kunst bleibt demnach das Urphänomen des Stils. Goethe aber steht auf der Höhe der zergrübelten Jahrhunderte, denen die Sicherheit der Form verloren ging. Um ein neuer Grieche in der Dichtung zu sein, muß er im Erkennen der Wahrheit gewiß werden. Er muß aus eigener Wahrheit

einen eigenen Stil und in ihm ein eigenes Griechentum gebären. Wird seine neue Dichtung das letzte Wort seines Erkennens sein, so kann sie es nur als Dichtung des großen Stils sein. Der große Stil greift in einfacher Klarheit die ewigen Urgestalten des Lebens. Vielmehr – er greift in den bunten wirbelnden Mannigfaltigkeiten des Lebens seine ewigen Urgestalten. Damit hat Goethe allein die zum Verzweifeln schwere, die fast unlösbare Aufgabe des griechischen Stils in einem modernen Künstler gelöst, indem er seine Wahrheit auf den Gedanken der Gestalt gründet, womit er sie unmittelbar in die Dichtung hinüberführt. In ihm werden Wirklichkeit, Wahrheit und Dichtung zusammenfallende Begriffe. Er löst in dieser eigentlichsten Urtat seiner Genialität zugleich das moderne Problem der Bildung. Die Frage lautet: wie kann der Mensch zu wahrhafter Kultur kommen und dennoch die Unmittelbarkeit der Natur bewahren? Goethe hat sich in der unmittelbaren Lebendigkeit seines inneren Menschen behauptet bei einem Reichtum der Bildungsinhalte in seinem Kopf, wie er noch bei niemandem gewesen. Er steht wie ein Kind zur Welt in der grenzenlosen unmittelbaren Empfänglichkeit seines Aufnehmens, und er ist ein Gott in ihr, indem er sie unabläßig schafft. Die Welt ist für ihn in einem und zugleich Geschenk und Tat, Empfangen und Bilden, Natur und Kultur, Wirklichkeit und Geist, Anschauung und Gedanke. Diese Einheit von Natur und Kultur ist das Bildungsziel des modernen Menschen. Nur ein gläubiges Kind kann es erreichen; – wenn irgendwer ist Goethe ein wahrhaftiges Kind Gottes.

Diese gewaltige Bildung führte nicht vom Leben fort, sondern zum Leben hin. Dies ergibt den wunderbarsten Zug in dieser großen Gedankenwelt. Goethes Wahrheit bedeutete für ihn nicht nur eine Welt als Tat seines Geistes, sondern zugleich eine Menschheit. Mit seiner Natur, Kunst und Gesellschaft erschuf er zugleich seine Menschenwelt, mit der er lebte. Auch hier ist es nur ein Stück Selbsterkenntnis, das sich in die Erkenntnis der Menschen umsetzt. Wie an den Gegenständen sich selber, erkennt er an sich selber diese neue Welt von Gegenständlichkeit, die Welt des Menschentums. An ihm selber war es ja völlig offenbar, wie das Besonderste seiner Persönlichkeit die Voraussetzung für seine Art des Erkennens war. Sein Erkennen war nichts als – in all seinen Möglichkeiten entwickelt – sein künstlerischer, gegenständlich

denkender Verstand. So nimmt er mit ihren Werken, den Kunstgebilden und wissenschaftlichen Taten, die Schöpfer des Geistes in den Gesichtskreis seines Verstehens mit hinein und begreift von ihrer Geistesart aus die Eigentümlichkeiten ihrer Gebilde. Jedes dem Geist entsprungene Werk zeugt zugleich von dem Menschen, von dem es kam. Die im Geistgebilde der Erkenntnis oder Dichtung wieder erstandene Welt bedeutet im Grunde eine Selbst-Offenbarung von Menschengeistern. Die Wissenschaft wird für Goethe zugleich ihre Geschichte; – so ist die Geschichte der Wissenschaft nichts als die Menschenwelt, wie sie versucht, an den Gegenständen sich selbst zu erkennen, oder wie sie an den Gegenständen, auch unwillkürlich, sich selbst bekennt. Goethes Erkennen wird eine Schule der über das Ganze der Geistesgeschichte sich ausbreitenden Menschenkenntnis. Aber es wird doch noch viel mehr. Er machte die Überschau der wissenschaftlichen Leistungen, die er fortentwickelte, in seinem Geiste zu einem menschlichen Verhältnis zu den Forschern. Schwerlich hat ein anderer Mann der Wissenschaft sich unermüdlicher als Goethe um die Leistungen der Vorläufer und Mitarbeiter bemüht. Er bekundete darin die tiefste Wesenheit seines Geistes, die unendliche Liebe. Indem er die Natur und die Kunst in sich aufnahm in den Werken der Forscher und der Künstler, nahm er sie mit den Forschern und Künstlern als ihren Bedingungen in das Ganze seines Lebensbaues auf. Er stiftete zwischen sich und ihnen das Verhältnis einer verstehenden und fortentwickelnden Liebe. In einem ungeheuren geistig-seelischen Anteil erschuf er sich selber in Erkenntnis, Liebe und Dichten zugleich mit der allumfassenden Anschauung von Natur, Kunst und Gesellschaft. Und das alles war beständige Bewegung, immer das Ganze dieses Goethischen Seins in jedem Augenblick gegenwärtig, jeder Augenblick Schöpfung der Welt und dieses geistigen Daseins zugleich. So war der Mensch, der von Rom nach Weimar zurückkehrte. Sicher kam er mit dem besten Willen, sich den Freunden in seiner Ganzheit zu geben. Aber wo hätte ein Mensch herkommen sollen, der fähig war aufzunehmen, was er geben wollte? Es hätte ja ein Geist sein müssen, der ihm selber das gegenständliche Verstehen entgegenbrachte, mit dem Goethe vor Natur, Kunst und Menschenwelt stand. Diesem großen Menschen war sein eigener Geist zum Dämon geworden, der ihn von den Menschen trennte, und er wußte es selber nicht.

II

Herder, der einzige Mensch, dem Goethe zum mindesten zutrauen durfte, daß er auch jetzt in Gemeinschaft mit ihm zu leben vermochte, weilte in Italien und gab ungewollt durch seine italienische Reise das Gegenbild zu derjenigen Goethes. Wie Italien für Goethe eine Wiedergeburt, so bedeutete es für seinen großen Freund das bedrohliche Anzeichen des beginnenden Absterbens. Goethe ging als ein Kind in das Himmelreich seines neuen und wahren Lebens ein, Herder verfing sich als ein alternder Mann in den gehäuften Ärgernissen seines irdischen Daseins. Die namenlose Einsamkeit, die jetzt für Goethe Weimar hieß und die zu fühlen es keiner langen Zeit bedurfte, da sie mit den ersten Schritten in das alte Leben als eine Gewißheit um ihn stand, erklärt die neue Lage, die er sich schuf und die als ein richtiges Schicksal unvermerkt sein gesamtes späteres Dasein bestimmte. Denn wieder ging er ja einem neuen Zustande der Seele entgegen, nun erst der Form seines gereiften Mannesalters, die noch nicht die letzte war, aber doch im wesentlichen ihm eine Endgültigkeit bedeutete. Wären bei einem solchen Leben Formeln erlaubt, so dürfte gesagt werden: die Jugend Goethes war ganz Natur, das erste Weimarer Jahrzehnt ganz Geist, – die Einheit von Natur und Geist ist der Sinn seines reifen Mannesalters. Die einseitig gespannte Geistigkeit, die das ganze Dasein unter unbedingte Pflichtgebote des Dienstes stellte, entsprach nicht mehr dem Wiedergeborenen, der seine Einheit mit der Welt gefunden und dem die unermeßliche Arbeit in freiströmendem schöpferischem Empfangen zum höchsten Selbstgenuß seiner Natur geworden war. Aus diesem Leben schwand aller Zwang, es wurde die in sich gereifte Freude des eigenen Gesetzes. Dies Leben war Liebe, freiströmende Freude ist die Natur und das Wesen der Liebe. War es denn eine Unbegreiflichkeit, daß Goethe das neue Leben begann, indem er seiner Liebe, die mit Charlotte so lange bis zum Unheimlichen gespannte Geistigkeit gewesen, die Natürlichkeit zurückgab? Alsbald nahm er Christiane Vulpius in sein Haus, nahm sogar – nach einiger Zeit – noch ihren häuslichen Anhang der Tante und Schwester dazu. Er behielt sie, bis sie – sehr viel später, im Jahre 1806 –, in schwerster gefährlichster Schicksalslage wundervoll bewährt, auch vor dem Gesetz und der Kirche seine Frau wurde, und brachte damit in sein Leben und für viele in sein Charakterbild einen

Zug, den so manche gute und feine Seele nicht verstehen kann und bei dem es ganzen Völkern und Kulturen, wie denen des englischen Sprachgebiets, schwer fällt, ihm zu vergeben.

Es liegt alles völlig anders, als es dem oberflächlichen Anschein sich darstellt. Was Goethe von dem armen Mädchen empfing und von ihm wollte, war Glück, ein Tropfen einfaches Glück, das unverlierbare, das ewige Glück des Lebens. „Durch ein paar Züge aus dem Becher der Liebe hält die Natur für ein Leben voll Mühe schadlos." Dies brauchte er in seiner aufgezwungenen Einsamkeit, keiner der Freunde konnte es, keine der Freundinnen konnte und wollte es geben. Er brauchte es aus einem Quell, der abseits von allen gewohnten Wegen seines Daseins wie in unberührter Waldesstille ihm aufsprudelte. Er brauchte es von dem Mädchen aus dem Volke, das in nichts verstrickt war in die flimmernde, oft so unechte Bildung Weimars, die ihm eben jetzt ihre ganze Herzlosigkeit und Kälte enthüllte. Er brauchte es von einem Geschöpf, das noch ganz unverfälschte Natur war. Ja, eben diese Liebe gab ihm das Gegengewicht gegen die gewaltige Ausdehnung seiner geistigen Bestrebungen; sie erhielt ihm selber den unmittelbaren Zusammenhang mit der Natur, ließ ihn selber am Herzen des Volkes ruhen, indem er über alles Denken des Volkes so weit hinauswuchs, und gab ihm das Glücksgefühl der Gewißheit von der ganzen Weite seines Wesens, das, wenn es die ganze Welt des Geistes wie niemand vor ihm umspannte, dabei in seinem sprudelnden Urquell immer naturhaft und volkhaft blieb. In diesem Sinne war es auch von Christiane wieder wahr, daß Goethe in seiner Liebe, in seiner Geliebten immer eine tiefste Notwendigkeit seines gegenwärtigen Lebensverlangens ergriff. Es war die Notwendigkeit, Natur zu bleiben und in der Natur das Glück zu finden. Dann aber war es darin zugleich – seltsam genug bei dem Thüringer Kinde – ein Stückchen Fortsetzung von Italien. Ein Stück antiken und südlichen Sinnenhimmels spannte er über dem trüben nordischen Leben aus; das Thüringer Mädel, das nicht zur Gesellschaft gehörte, gewann ihn der deutschen Heimat zurück, indem sie wie vom Olymp herab als eine holde Göttin der Lust in sein Leben trat. Man mag nun Goethe beklagen, daß er den Segen der wahren Ehe nicht gekannt hat, – nicht den Segen der Gemeinschaft, in der Mann und Weib mit der Ganzheit ihres Seins Ein Leben werden im

Leib, im Geiste und in der Seele und so sich einander erst selber finden und erfüllen, um dem Strom des Lebens, der sie zusammenfügt, in ihren Kindern sich selbst erhöht zurückzugeben. Aber wie viele Menschen haben sie wohl in vollem Sinne gekannt? Wieviel Heuchelei ist mit dem heiligen Gedanken der Ehe getrieben! Ja, die frevelhafte Frage sei gewagt: hätte Goethe sie kennen lernen können? Wenn der Stallmeister von Stein im Jahre 1780 gestorben wäre und Goethe dann, wie zu vermuten, Charlotte geheiratet hätte, – kein größeres Unglück hätte ihm und Deutschland begegnen können! Sie hat es ja bewiesen, wie sie das Verhältnis zu ihm durchaus als das der Herrscherin über ihren Alleinbesitz betrachtete. Das ist die Todesgefahr der großen, der unbedingten Liebe, daß sie in ihrer Hingabe die Geliebte so weit über sich selbst erhöht, daß sie schließlich das Augenmaß für das wirkliche Verhältnis zwischen ihr und dem Liebenden verliert. Nur die edelsten Seelen werden durch ein solches Geschenk der Gnade zur Demut gestimmt und geben dem Geliebten die Höhe, in der er sie selber sieht; – die geringeren werden zu leicht in der uns Menschen allen eigenen Selbstgefälligkeit bestärkt. Niemals hat Charlotte den Zug nach Italien verstehen wollen, nie die Heimlichkeit ohne Abschied vergessen, nie vergeben. Sie hätte Goethes Leben unter einen unerträglichen Zwang gebracht, – Zwang aber ist der Tod der Liebe. Goethe wahrte sich mit Christiane die volle Freiheit seiner Geistigkeit, sein Geist blieb frei, indem er das süße Glück der Natur voll genoß. Eine andere Liebe war damals für Goethe nicht möglich, denn diese Freiheit des Geistes war seine höchste Pflicht. Wer ihn beklagt, daß er das Verständnis der Gattin nie gekannt, – wo war denn dies Verständnis bei Charlotte in der ersten Prüfung geblieben? welche Frau hätte ihm, wie er jetzt geworden war, dies Verständnis in vollem Maße geben sollen? und wie sehr verkennt man bei solchem Urteil die Weiten und Möglichkeiten der Liebe! Das Verständnis, das uns von der geliebten Frau entgegenstrahlt, ist eine Schöpfung des großen Liebenden selber. Man muß das Lesen wenig verstehen, wenn man in den Briefen Goethes an Christiane aus den ersten Jahren des Glücks, in denen er so viel von ihr getrennt war, nur die Stimme der Sinnlichkeit vernimmt. Es ist etwas ganz anderes – ist tiefe, aus dem Innersten des Wesens aufsteigende Zärtlichkeit, ist urkräftiges, den ganzen Menschen durchdringendes Be-

hagen, ist die Wonne am Zusammengehören. Dies ist die Liebe, – nicht ohne einander leben zu können, nur miteinander das zu haben, was man eigentlich Leben nennt. Goethe schuf sich dies, indem er sich frei und ungestört erhielt für das ungeheure Werk, das auf ihm lag. Es war die Größe seiner Lebenspflicht, die ihm die bürgerliche Ehe unmöglich machte. Deutschland sollte, anstatt Christiane zu schmähen, ihr danken. Sie war ihm die Geliebte, wurde aber alsbald für ihn das liebe Hausmütterchen, das ihm das Wohlsein im Hause schuf und anspruchslos bescheiden, nie ihn behelligend, nie sich in seine Pläne und Entwürfe einmischend, für ihn sorgte mit nie ermüdender Treue. Es war auch hier das Rechte für Goethes Leben gefunden.

Nur geschah es im Zusammenstoß mit der Gesellschaft gerade an der Stelle, an der sie am empfindlichsten ist. Die Gesellschaft hütet nichts mit einer gleichen Eifersucht wie ihren Gedanken der Ehe. Auch die sich im stillen über ihn hinwegsetzen, wahren hier die Härte des Urteils wie eine Pflicht. Die Gesellschaft beweist darin die Sicherheit des Lebensinstinkts, die allem Lebendigen eigentümlich ist. Denn wahr ist ja dies: werden an dieser Stelle die Dämonen freigelassen, so sinkt alles Gemeinschaftsleben der Menschen in das Chaos zurück. Es hat zu viele Mühe gekostet, bis durch diese Bändigung des Triebes eine Kultur der Gemeinschaft erst möglich wurde. Die heilig gehaltene Ehe ist die Gesundheit des Volkes. Außerdem aber richtet der Gedanke der Ehe, in welcher zwei Menschen das ganze Leben als ein einziges gemeinsames Leben führen, ein Ideal über dem Menschenleben auf von einer Reinheit und Höhe nicht nur, sondern auch von einer innerlichen Notwendigkeit, daß aller Ernst, alle Inbrunst, alle höchste Sehnsucht der Menschen in ihm sich sammelt. Wo es verwirklicht ist, da ist die Vollendung der menschlichen Dinge, da ist die Vollkommenheit des Glücks und der Sittlichkeit zugleich. Die Höhe des Ideals teilt auch den unvollkommenen Versuchen der Verwirklichung etwas von seiner Heiligkeit mit. Dies alles hat nun zunächst gar nichts zu tun weder mit einer bürgerlichen Eheschließung vor dem Gesetze noch mit einer Einsegnung durch die Kirche. Der Gesellschaftsgedanke von der Ehe aber umschließt auch diese. Ja, die ganze Eifersucht im Hegen des Ehegedankens wird auf diese bürgerlich-kirchliche oder zum mindesten auf die bürgerliche Form übertragen. Jedes Liebesleben außerhalb der Form unterliegt ihrem Bann-

fluch. Dadurch erst entsteht an dieser Stelle, im Wichtigsten und Heiligsten des Lebens, der allerdichteste Knäuel der Verwirrungen, der Mißverständnisse, des Pharisäertums und der Schlechtigkeit. Etwas von der alten, nicht sowohl christlichen als vielmehr mönchischen Angst zittert darin nach, als sei die Krone alles Daseins, als sei die Verschmelzung der zwei Leben in der Liebe, insofern sie auch eine Verbindung der Leiber ist, im Grunde etwas Tierisches, etwas den Menschen Entwürdigendes, ja etwas Schmutziges, wobei die Reinheit nur durch einen Segensspruch von außen erhalten werden kann. Nur die Auserwählten der Liebe verstehen ganz, wie gerade dies völlige Geistwerden des Tieres, dies Naturwerden des Geistes die reine Höhe des Menschentums ausmacht. Darüber hinaus ist es der Neid des gegen seine Ketten knirschenden Tieres, der hier alles Glück außerhalb der Form begeifert. Denn freilich muß es dem Ideal der Ehe wie allen Idealen gehen. Je höher sie gegriffen sind, um so unvollkommener werden sie verwirklicht. Die Frage ist erlaubt, ob es jemals eine ganz wahre Ehe gab. So wird das Höchste auf Erden zum Ausgangspunkt der schimpflichen Niedrigkeit. Von dem Nebel der Heuchelei zu schweigen, der die bürgerliche Ehe dichter als irgendeine andere Lebenseinrichtung umgibt, – gerade die engsten Seelen finden an dieser Stelle die Möglichkeit einer absprechenden Überlegenheit. Was ahnen sie davon, was die Frau dem Künstler, dem schaffenden Menschen bedeutet? Was wissen sie davon, daß die Schaffenden die großen Liebesseelen sind, daß jede der gewaltigen Zusammenraffungen, in denen allein lebendiges Geistgebilde entspringt, den Funken einer großen Liebe entzündet? So scheiden sich genau an dieser Stelle die Wege der seelisch Groben und der seelisch Feinen. Für die seelisch Groben entscheidet das Verhältnis zum Weibe das ganze Urteil über den Wert eines Menschen. Das ehrwürdigste Leben und Lebenswerk, und wäre es das eines Goethe, scheint ihnen entweiht durch einen nachgewiesenen Fehltritt in diesem Gebiete. Und das herablassende Zudrücken der Augen ist bei den seelisch Groben noch schlimmer und gemeiner als ihr pharisäisches Verwerfen. Sie ahnen nicht, daß es so viele Arten der Liebe gibt wie Menschen, und bei den innerlich Reichen so viele Arten der Liebe wie Lebensalter. Daß die seelisch Groben über die seelisch Feinen eine Überlegenheit gewinnen können, ist das Unsittliche an dem sittlich reinsten Gedanken, den der

Mensch geschaffen. Den Groben kommt es nur darauf an, daß die Form ihnen ihr Leben rechtfertige, – mit all seiner Kleinheit und Enge, seiner Dürftigkeit und Selbstzufriedenheit. Es kümmert sie nicht, wenn der Gedanke der Ehe, der in seiner Heiligkeit Menschenleben zu seiner Höhe bringen soll, vielmehr Menschenleben erdrosselt. Die seelisch Feinen dagegen urteilen allein nach dem Ganzen der sittlich-geistigen Lebenstat und wissen, daß gerade aus dem Verhalten zu den Frauen für den Wert des Menschen gar nichts zu folgern ist, weil bei den Menschen, die überhaupt ernst zu nehmen sind, niemand die Zusammenhänge durchschaut. Bei Goethe handelte es sich einzig und allein um einen Verstoß gegen die Form. Es läßt sich wohl begreifen, wie er dazu kam. Er, der sich selber in seinem Wesen allein das Gesetz war für das gesamte Gebilde seines Lebens in Wort, Tat und Lebensführung, er, der die unbedingte Pflicht seiner gottgegebenen Sendung nur dadurch erfüllte, daß er in solcher Selbstgesetzgebung seine ganze Welt zur Tat seines Geistes machte, – er glaubte sich das Recht nehmen zu dürfen, auch in diesem innerlichsten Verhältnis seines Lebens, das niemanden etwas anging als nur ihn, allein unter dem eigenen Gesetze handeln zu dürfen. Er unterschätzte die Macht des Moloch, zu dem die Gesellschaft für den Menschen geworden ist. Nun kam allerdings eine ganz eigentümliche Verwickelung noch hinzu: – daß er nämlich zugleich doch auch in einen Widerspruch mit dem eigenen Grundgedanken des Lebens trat. Denn der Gedanke der Ordnung war ja dieser Grundgedanke in all seinem Denken geworden. Die Welt ist die große Ordnung Gottes, – in den Ordnungen der Welt ehrfürchtig leben heißt nach Gottes Willen leben. Hier im innerlichsten Lebensverhältnis entzog er sich dem Ordnungsgedanken. Es konnte nicht anders sein, sein stilles Glück mußte ihm zugleich die Quelle beständiger Ärgernisse werden. Was ihm sein häusliches Dasein ins Lot brachte, machte sein Leben im Verhältnis zur Außenwelt schief. Es ist schmerzlich, im Leben Goethes an soviel gehäuftes Leiden, im Grunde aus kleinlichen Anlässen, denken zu müssen, in dem er sich zerrieb. Es ist schmerzlich, erkennen zu müssen, daß er selber beitrug, seinem Volke und mehr noch der Welt es schwer zu machen, ihn unbefangen zu verstehen. Für ihn selber war, zum mindesten seit er die ganze Last ihres Lebenszubehörs willig auf sich nahm, Christiane seine Frau in einer richtigen Ehe. So hat er sie geliebt, so

alle Pflichten ihr gegenüber erfüllt: – es trifft ihn auch an dieser Stelle kein Tadel. Aber es gibt ein spätes Wort des Greises, das viel verrät. Als sein junger Freund K. E. Schubarth sich bei ihm gleichsam entschuldigte, daß er die Geliebte heiraten wolle, – es könne nicht jeder ein Goethe sein –, antwortet ihm Goethe am 7. November 1821: „Zuvörderst will ich meinen Segen zu einer schleunigen Verehelichung geben, sobald Ihre Hütte einigermaßen gegründet und gedeckt ist. Alles, was Sie darüber sagen, unterschreibe Wort für Wort, denn ich darf wohl aussprechen, daß jedes Schlimme, Schlimmste, was uns innerhalb des Gesetzes begegnet, es sei natürlich oder bürgerlich, körperlich oder ökonomisch, immer noch nicht den tausendsten Teil der Unbilden aufwiegt, die wir durchkämpfen müssen, wenn wir außer oder neben dem Gesetz, oder vielleicht gar Gesetz und Herkommen durchkreuzend, und doch zugleich mit uns selbst, mit andern und der moralischen Weltordnung im Gleichgewicht zu bleiben, die Notwendigkeit empfinden." Ist es die tiefe Ergriffenheit in der Erinnerung schmerzlichster Erfahrung, die dem großen Meister der Sprache sogar den Satz in seinem Gefüge schwer gemacht hat? Wieviel Demütigung, Verdruß, Kummer und Gram verhüllen und verraten diese Worte!

Es war das Verhältnis zu Christiane, das den schwersten Verlust der Seele für Goethe nicht eigentlich herbeiführte, aber besiegelte. Wer sein Leben nur von außen sah, hätte denken müssen, daß dieser Verlust allein ihn ins Unrecht setzte. Aber auch hier lag in der Tiefe alles ganz anders als an der Oberfläche. Es wäre völlig falsch, zu sagen, daß Goethe vor Frau von Stein nach Italien geflohen sei. Mit viel mehr Recht dürfte gesagt werden, daß er sein ganzes italienisches Leben als ein Leben für Charlotte geführt hat. An sie richtete er seine Tagebücher, – wie nur je in den Tagen der ersten Hingabe suchen sie seine Briefe mit seinem letzten Bekennen; das neue Leben, zu dem er in Rom wiedergeboren wird, denkt er sich als eine Zukunft der Seligkeit mit Charlotte. Freilich findet sich dann einmal auch ein Wort der alles enthüllenden Aufrichtigkeit, das uns wie in einem jähen Erschrecken anstarrt. Er schrieb es, da noch mehr als ein Jahr bis zur Heimkehr vergehen sollte. „Ach, liebe Lotte, Du weißt nicht, welche Gewalt ich mir angetan habe und antue, und daß der Gedanke, Dich nicht zu besitzen, mich doch im Grunde, ich mag's stellen und legen, wie

ich will, aufreibt und aufzehrt. Ich mag meiner Liebe zu Dir Formen geben, welche ich will, immer, immer – verzeih mir, daß ich Dir wieder einmal sage, was so lange stockt und verstummt. Wenn ich Dir meine Gesinnungen, meine Gedanken der Tage, der einsamsten Stunden sagen könnte. Leb wohl." Es war ja nicht das bloße Haben – mag sie ihm dies zuletzt gewährt haben oder nicht –, es war dies, daß eine solche Liebe sich nie mit etwas anderem begnügen konnte als mit jenem Zusammengeschlossensein, in dem zwei Menschen einander ganz gehören, für einander allein da sind und keine Minute mit andern zu teilen haben. Im tiefsten Sinne ist es buchstäblich wahr, daß Charlotte – unschuldig und ahnungslos – das Verhältnis mit Christiane verschuldete. Um keinen Preis durfte dies blutige Entbehren dauern, um keinen Preis wiederholt werden. Einmal hatte das ganze Goethische Sein sich an eine einzige Liebe gesetzt, – dieser Liebe blieb die Erfüllung versagt. So wird der schmerzlich kühne Versuch gemacht, der Liebe die Erfüllung zu schaffen, auf die sie ihr ewiges Recht hat, und dabei die Ganzheit des Seins in voller Freiheit für sich zu bewahren, – nicht im Sinne des in der Liebe albernen Gegensatzes von Sinnlichkeit und Geist, sondern in einer Hingabe der ganzen besten Seele, aber bei Verzicht auf das Unmögliche, das freilich erst die höchste Liebe wäre, – nämlich: auf das Verlangen, die ganze Geistigkeit der geliebten Frau als Opfer darzubringen, um sie von ihr als Geschenk zu erhalten. Es war auch in der Liebe der Durchbruch in die volle Wahrheit, die von je das Gesetz des Goethischen Lebens gewesen und nun in der Mannesreife gebieterisch die unbedingte Anerkennung verlangte. In diesem Sinne war Charlotte doch, ohne daß weder sie noch Goethe selber damals es ahnten, die schlimmste von den Ketten geworden, die in den späteren Jahren des ersten Weimarjahrzehnts so schmerzlich sich in das Fleisch seines Lebens hineinschnitten.

Nun ist es wahr, das Todesurteil dieser Liebe war geschrieben, ehe Goethe Charlotte wiedersah. Die Stunden, die er mit ihr verlebte, waren Todeszuckungen und unerträgliche Qual. Das ändert nichts daran, daß der Brief Goethes, mit dem der Bruch besiegelt wurde, in der Geschichte der Seele zum Furchtbarsten gehört, was man lesen kann. Es ändert nichts daran, daß die Wahrheit hier als eine ungeheure Treulosigkeit sich dem Auge der Nächstbeteiligten und nicht nur dem

der Nächsten darstellen mußte. Das Leben, das in allen den Gegensatz und inneren Selbstwiderspruch liebt, – denn er ist der Stachel des Lebens im Denken und Tun –, fügt es so, daß gerade an den großen Liebenden die großen Treulosigkeiten erfunden werden müssen. Denn bei ihnen ist das ganze Leben Liebe, und das Leben steht nicht still. Treulosigkeit ist bei ihnen oft die Treue gegen ihre Wahrheit. Dies rechtfertigt sie nicht, sondern erklärt nur ihre Schuld. „Es irrt der Mensch, solang er strebt." Auch schuldig wird der Mensch, solang er die Reinheit seines Gesetzes sucht, – jeder Weg zu uns selber ist ein Weg der Schuld. Wie Frau von Stein den zurückgekehrten Freund empfing, der mehr als je des Trostes durch eine verständnisvolle Freundin bedurfte, kann nicht klarer gesagt werden als in Goethes eigenen Worten. Daß er es tut in der ersten schroffen Verwahrung, die es zwischen ihnen gegeben, zeigt freilich, wie die Zeit der unbefangenen Aussprache zwischen ihnen hoffnungslos dahin war. „Aber das gestehe ich gern, die Art, wie Du mich bisher behandelt hast, kann ich nicht erdulden. Wenn ich gesprächig war, hast Du mir die Lippen verschlossen, wenn ich mitteilend war, hast Du mich der Gleichgültigkeit, wenn ich für Freunde tätig war, der Kälte und Nachlässigkeit beschuldigt. Jede meiner Mienen hast Du kontrolliert, meine Bewegungen, meine Art zu sein getadelt und mich immer mal à mon aise gesetzt. Wo sollte da Vertrauen und Offenheit gedeihen, wenn Du mich mit vorsätzlicher Laune von Dir stießest?" Es ist bereits fast ein volles Jahr seit seiner Heimkehr vergangen – noch immer steht er unter dem Eindruck tiefsten Unmutes um ein großes, vergeblich gebrachtes Opfer. „Was ich in Italien verlassen habe, mag ich nicht wiederholen, Du hast mein Vertrauen darüber unfreundlich genug aufgenommen." Nur um der Freunde willen kehrte er zurück und blieb, da neue Gelegneheit zur Wiederholung der Reise lockte, „und mußte mir in demselben Augenblick hartnäckig wiederholen lassen, ich hätte nur wegbleiben können, ich nehme doch keinen Teil an den Menschen". Über das Verhältnis zu Christiane spricht er im Wahn, es aufrecht erhalten und dennoch Charlottes alte Liebe bewahren und wiedergewinnen zu können. „Und welch ein Verhältnis ist es? Wer wird dadurch verkürzt? Wer macht Anspruch an die Empfindungen, die ich dem armen Geschöpf gönne? Wer an die Stunden, die ich mit ihr zubringe?" Arg wird es, wenn er Charlotte ihre Vorliebe für den Kaffee verweist

und im Äußerlichsten die Verschärfung der Mißhelligkeit sucht, die im Innerlichsten keinen Ausgleich mehr zuließ. „Unglücklicherweise hast Du schon lange meinen Rat in Absicht des Kaffees verachtet." „Es ist nicht genug, daß es schon schwer hält, manche Eindrücke moralisch zu überwinden, Du verstärkst die hypochondrische quälende Kraft der traurigen Vorstellungen durch ein physisches Mittel, dessen Schädlichkeit Du eine Zeitlang wohl eingesehn und das Du, aus Liebe zu mir, auf eine Weile vermieden und Dich wohl befunden hattest." Acht Tage später ist ein zweiter Brief geschrieben, der einlenkt, entgegenkommt und in seltsamer Weise sich an den Glauben zu klammern scheint, alles sei im Grunde unverändert und könne noch gut werden, wie überhaupt der Ton beider Briefe etwas von der alten Zutraulichkeit einer tiefen Güte bewahrt. „Ich habe kein größeres Glück gekannt als das Vertrauen gegen Dich, das von jeher unbegrenzt war, sobald ich es nicht mehr ausüben kann, bin ich ein andrer Mensch und muß in der Folge mich noch mehr verändern." Die tief ins Innere zurückgedrängte und still verhohlene Beschwerde über das weimarische Dasein – ihr spricht er sie aus. „Wenn man die kalte, feuchte Sommerzeit, die strengen Winter bedenkt, wenn durch des Herzogs äußeres Verhältnis [zum preußischen Militärdienste] und durch andre Kombinationen alles bei uns inkonsistent und folgenlos ist und wird, wenn man fast keinen Menschen nennen kann, der in seinem Zustande behaglich wäre, so gehört schon Kraft dazu, sich aufrecht, in einer gewissen Munterkeit und Tätigkeit zu erhalten, und nicht einen Plan zu machen, der einen nach und nach auslösen könnte; wenn nun aber gar ein übles Verhältnis zu den Nächsten entsteht; so weiß man nicht mehr, wohin man soll. Ich sage das so gut in Deinem als in meinem Sinne und versichre dich: daß es mich unendlich schmerzt, Dich unter diesen Umständen noch so tief zu betrüben." Es war der letzte Versuch, die holde Selbsttäuschung festzuhalten. Wie weit sie ging, in wie völliger Ahnungslosigkeit über die wirkliche Lage Goethe sich befand, zeigt sich darin, daß er Charlotte selbst um Hilfe für sein Verhältnis zu Christiane angeht. „Zu meiner Entschuldigung will ich nichts sagen. Nur mag ich Dich gern bitten: Hilf mir selbst, daß das Verhältnis, das Dir zuwider ist, nicht ausarte, sondern stehen bleibe, wie es steht. Schenke mir Dein Vertrauen wieder, sieh die Sache aus einem natürlichen Gesichtspunkte an, erlaube mir,

Dir ein gelaßnes wahres Wort darüber zu sagen, und ich kann hoffen, es soll sich alles zwischen uns rein und gut herstellen." (Die beiden Briefe sind vom 1. und 8. Juni 1789.) Goethe stand – und ahnte es nicht – an der ewigen Kluft zwischen Mann und Weib. Des Mannes Seele ist weites Land: Goethe hätte wohl wirklich die Liebe für Charlotte mit der für Christiane friedlich vereint in sich beherbergen können. Das Weib ist in der Liebe Ausschließlichkeit und muß es sein, solange ihr Wesen nichts als Liebe ist. Je unbedingter die Hingabe war, um so undenkbarer ist das Vergeben. Charlotte war eine Todfeindin geworden und keineswegs nur kraft einer in Haß verkleideten Liebe. Die Geschichte einer großen Liebe war zu Ende. Freilich bedeutete dies die völlige Loslösung Goethes von allem, was Weimar einst für ihn und er für Weimar war. Wie er selber – allzu wahr! – sagte: er war ein anderer Mensch und mußte sich in der Folge noch mehr verändern.

III

Goethes italienische Reise kann als der Gipfelpunkt in einer langen Geschichte aristokratischer Kultur in Europa betrachtet werden; die in ihrer Grundform gefestigte Gesellschaft bringt von den Tagen des Humanismus und der Renaissance an eine weltliche Bildung nationaler Literaturen hervor, die auf das Altertum als das künstlerische Vorbild der eigenen Bestrebungen blickt. In der Bewegung, die von Italien aus Frankreich und Holland ergriff und selbst England berührte, handelte es sich immer noch um eine Nachblüte Roms. Rom, diese Episode des Hellenismus, gab dem neuen Wollen Gestalt und Bildung. Auch von Rom aus geschah durch Winckelmann der Durchbruch vom Hellenismus zum reinen Hellenentum, dem Lessing in Deutschland der große Schrittmacher war. Diese Entdeckung des Griechentums war in Wahrheit die Entdeckung des Deutschtums in seinen schöpferischen Möglichkeiten. Das neue Deutschtum übernahm in der Botschaft Herders die führende Stimme im Chor der Menschheit: die Entdeckung des Griechen und des Deutschen war die Entdeckung des Menschen geworden. So führte der Römer Goethe die deutsche Weltherrschaft im Geiste herauf in der Entfaltung des reichsten, vollsten und wahrsten Menschentums, das die Erde gesehen. Die Jahrhunderte der Entdeckung Amerikas, der Reformation und Gegenreformation, des Dreißigjährigen Krieges und der

englischen Revolution, der Kämpfe zwischen Spanien und Frankreich, Frankreich und England um die Weltherrschaft waren sicherlich Jahrhunderte der schwersten geschichtlichen Erschütterung. Aber selbst das Aufkommen des Bürgertums hatte die Gesellschaftsform im wesentlichen unverändert gelassen. Es war mehr als eine Äußerlichkeit, daß auch für Goethe der Aufstieg in den Adel und die Ämter der Vornehmen sich als eine Notwendigkeit erwies. Viel unwillkürliche Symbolik lag darin, wenn Goethe dies alte Europa noch als eine einheitliche Welt fühlte und in ihr Rom die Hauptstadt der Welt nannte.

Nun aber fiel seine Heimkehr nach Weimar, die so gar nicht eine Heimkehr war und eher einer Verbannung glich, beinahe zusammen mit dem Ausbruch der Französischen Revolution. War es in seinen rein persönlichen Verhältnissen, als würde ihm im Leben der Freundschaft und der Liebe der Boden unter den Füßen entzogen, – und die neue Liebe, die er halb wie in Verzweiflung sich schuf, brachte in all ihrem jäh aufzuckenden Glück mit sich etwas von wankender Unsicherheit und Unmöglichkeit –, die Französische Revolution erschütterte vom Innersten her den gesellschaftlichen Grundbau, der die ganze Voraussetzung des Goethischen Daseins war. Keine Erschütterung aus der äußeren Welt hat ihn mit gleicher Gewalt berührt. Alle Vernunft im Weltbau schien zu schwinden. Bereits im Jahre 1785 hatte die Halsbandgeschichte einen unaussprechlichen Eindruck auf ihn gemacht. Der tiefe Abgrund der Unsittlichkeit, der sich im französischen Stadt-, Hof- und Staatsleben auftat, ließ ihn die greulichsten Folgen gespensterhaft erblicken. Unfähig, sich ihrer zu erwehren, ging er unter den Freunden auf dem Lande, bei denen er weilte, wie sie ihm später nach dem Ausbruch der Revolution bekannten, so seltsam verstört umher, daß er ihnen wie ein Wahnsinniger vorkam. Es handelte sich um die völlige Unvereinbarkeit des eigenen Weltschauens mit diesem Stück Wirklichkeit; – die Welt, die ihm als große und göttliche Wahrheit aufgegangen, schien, bis ins Innerste zerrissen, grausige Unwahrheit zu werden. Das war ja der tragende Gedanke seiner Weisheit, daß er überall die langsame, stetige, sanfte Selbstentfaltung der liebenden Gottesgedanken erblickte. Hier brach ein Vulkan aus, und die Welt wurde zur Lava, auf der kein Leben gedeiht. So wie es ihm bei der Erdgeschichte unmöglich fiel, vulkanische Kräfte zu dulden, – nur ozeanische, neptunische sollten im langsamen geduldigen Wirken

des Wassers an der Arbeit gewesen sein, – so brach die sittliche Welt hier plötzlich als ein Vulkan auseinander, in einer Explosion, die aller Berechnung spottete. Die Ratlosigkeit spiegelt sich in den lächerlich unbedeutenden Werken, mit denen der Dichter das Ereignis zu fassen suchte: im Großkophta, im Bürgergeneral, den Aufgeregten, den Gesprächen der Ausgewanderten. Das naive Genie kann die Ereignisse und Eindrücke nur empfangen und muß dann abwarten, was sich in ihm aus ihnen bildet. Dies aber lag jenseits aller Möglichkeit der Aufnahme für die Seele Goethes. Es fügte sich nicht in die große Grundidee, in deren Sinne er alles Wirkliche nahm: in die von Ewigkeit zu Ewigkeit unabänderlich waltende Ordnung – diese Ordnung aber ist Gott. Gott hatte die Hand von seiner Welt gezogen, die nun des Teufels ward: die Gesetzlosigkeit ist der Teufel und überschwemmt die Welt als Anarchie. Natürlich war dies ein Irrtum in Goethes Urteil: auch dieser schreckliche Ausbruch hatte sich langsam vorbereitet in ungezählten, sich aufeinander häufenden Leidenserlebnissen des geplagten Volkes. Wir stehen an einer Grenze und Schranke des Goethischen Genius. Jede menschliche Begabung gewinnt eigentlich durch ihre Schranke erst ihre Größe: die Kraft des Menschen wächst überall aus der Beschränkung. Goethe blieb in gleichem Sinne ratlos vor der ganzen Entwicklung, die aus der Französischen Revolution folgte. Er faßte sie nur in den bedeutenden Gesichten, die sich rein von Mensch zu Mensch aus der großen Erderschütterung ergaben: so blickte er staunend auf die Erscheinung Napoleons als auf ein Höchstes menschlicher Möglichkeiten. Es war nichts als reine Verehrung der Menschengröße ohne jeden Nebengedanken der Stellungnahme im Sinne Deutschlands oder Europas. In demselben Geiste stand er der nationalen Bewegung in Deutschland ohne Verständnis und Teilnahme gegenüber. Auf seinem Olymp, ein Genosse der Götter, wurde er den neuerwachsenden Wirklichkeiten des Lebens entfremdet. Das Entsetzen, mit dem er der Revolution gegenüberstand, war im Grunde der Ausdruck für eine große, aus den letzten Tiefen seines Lebens als ein banges Gefühl aufsteigende Wahrheit, – daß nämlich die Welt, die die Bedingung seiner eigenen Möglichkeit gewesen, zusammenbrach und versank. Der wie keiner mit den großen Wirklichkeiten der Natur und der Kunst lebte, verlor die unmittelbare Zugehörigkeit zur geschichtlichen Wirklichkeit, die überall

und stets das heraklitische unaufhaltsame Werden der ausbrechenden und sich ineinander lösenden Gegensätze ist, – sie trug ihn nicht mehr mit sich: so erst wurde sein Leben zu einem Dasein des reinen Geistes. Dies Dasein reichte wie keins zuvor fast an die Nähe des unendlichen göttlichen Verstandes heran in diesem schauenden Erkennen, in dem das Ganze der Erscheinungen persönliche Schöpfungstat ward und er die Welt, indem er sie lebte, begriff. Aber kein Menschenverstand ist der unendliche, – hier war nun dennoch Goethes Endlichkeit erreicht. Er stand bei einer Urbestimmtheit, die in die letzte Tiefe des Problems Goethe weist. Aus dieser innersten Urbestimmtheit heraus wollte er dies Ereignis nicht, – sein tiefster Lebenswille lehnte sich gegen solche Naturwidrigkeit auf und wünschte sie auszustoßen. Er, dessen Wesen die Einigkeit war mit dem Sein, wie es ist, vermochte sich an dieser Stelle nicht in die Harmonie mit den Fügungen des Unendlichen zu bringen. Die Geschichte in ihrer übermächtigen Gewalt setzte dem Kinde der Natur die Grenze. Was dem unbegabtesten Sprößling der neuen Geschichtsfügungen eine Selbstverständlichkeit wurde, blieb für Goethe eine unwirkliche Ferne. Die Höhe seiner Geistigkeit selber schuf ihm hier die Schranke. Sie lag genau an der Stelle, an der das Problem der Natur sich auseinanderzusetzen hat mit dem Problem der Freiheit. Gott ist nicht nur der Herr der Natur in ihrer ewigen Gleichheit mit sich selber; er ist auch der Herr im Reiche der Freiheit, in der ein immer Neues aus dem Nichts entspringt. Er ist in seinem letzten Geheimnis die Einheit der Natur und der Freiheit. Der gewöhnliche Mensch nimmt sein Leben von ihm und fragt im Grunde nicht, – der Genius arbeitet sich empor zur Teilnahme an seinen Gesichten, – der schauende Verstand drängt fromm in seine Nähe. Aber vor dem Unendlichen bleibt Endlichkeit in allem Menschendenken, – den Vorhang vor dem Ganzen seines Geheimnisses hebt keine Menschenhand.

Aus dem Ganzen der Goethischen Erfahrungen seit Rückkehr aus Italien stiegen rätselhaft und verhängnisvoll lauter Dämonen empor, die eine neue Gestalt seines Lebens erzwangen. Als ein wahrer Dämon trat nun vollends eine neue Aufforderung zu großer naturwissenschaftlicher Arbeit in sein Dasein hinein. Auch diesmal hatte die Zündmasse, in welche nun der Funke schlug, seit langer Zeit und besonders in den italienischen Tagen sich angesammelt. Die eigentümliche Einheit, in

welcher Goethe Natur und Kunst sah, liegt auch diesmal zugrunde. Bei dem inbrünstigen Mühen, mit dem besonders der römische Goethe die Innerlichkeiten der Kunst und ihrer bildenden Notwendigkeiten zu durchdringen suchte, war ihm in dem farbenjubelnden Lande, das diesem großen Augenmenschen eine beständige Erquickung gewesen, aufgefallen, wie in der Frage des Kolorits bei den Malern jede Sicherheit und Begründung fehlte und alles einem mehr oder minder zufälligen persönlichen Geschmack überlassen blieb. Seitdem regte sich in ihm, den es zum erkennenden Mitleben in der ganzen Erscheinungswelt drängte, der Trieb, der Welt der Farben ihr letztes Geheimnis abzusehen, – genau in dem Sinne, wie er es mit der Welt des Lebens getan. Auch hier also gälte es den Rückgang zu den allerletzten Urphänomenen, aus denen die Gesamtheit der farbigen Erscheinungen in gesetzlicher Abfolge unter den bestimmenden Bedingungen abzuleiten wäre. Denn dies ist die Grundvoraussetzung, die mit Goethe geboren ist: auch in der Welt des Farbigen muß eine einzige bildende Gesetzlichkeit sein, die alles durchdringt, trägt und erklärt. Indem er ganz eigentlich vom Letzten und Höchsten kam, von der seelisch-sittlichen Wirkung der Farbe in den Gemälden der großen Maler, tat sich die Frage der Farbenerkenntnis für ihn in einem allumfassenden Sinne wie noch für keinen der Physiker vor ihm auf: es galt die Gesetzlichkeit der Farbenbildung von den ersten physikalischen Bedingungen her bis in die höchsten und letzten Gebiete des Genius und der Ästhetik zu verfolgen. Goethes schauender Blick ging wieder einmal auf ein Ganzes, – auf das Ganze der farbigen Welt. Weltentdeckung und Selbsterkenntnis fielen abermals wunderbar zusammen. Indem er die volle Klarheit suchte über sein rein persönliches Farbenerlebnis in der Natur wie in der Kunst, mußte er die Welt und Gegenständlichkeit des Farbigen in Natur und Kunst bezwingen. Dies aber war nun das Gebiet, durch das die Biologie oder Morphologie Goethes in die Physik überging und seine Naturwissenschaft erst das All der Erscheinungen sich anschickte zu umspannen, indem doch seine Physik in der Physiologie der Farbe selber ein Stück Biologie und Morphologie wurde. In einem heroischen neuen Unternehmen bestätigte sich der Beruf Goethes als der Beruf der Wahrheit. Nichts konnte bezeichnender sein, als daß er von der großen Welt des Natürlichen außerhalb des Lebens gerade das Reich der Farben sich zur Aufgabe

wählte, das er dann in ein wahres Leben der Farbe verwandelte. Sein ist das Auge, das unter allen Menschenaugen am liebevollsten geruht hat auf der ganzen Welt der Sichtbarkeit. Alle Sichtbarkeit wird unter seinen Augen Seele, Leben und Göttlichkeit, wird das geheimnisvoll offenbare Weben des Einen, der in allem, was da ist, der Eine und der Unendliche ist. Wahrhaftig – gerade bei ihm durfte in der Natur, die er als Tat seines Gedankens im Geiste neu erstehen ließ, die Farbe nicht fehlen. So tief in den Kern verflochten, hing diese neue Beschäftigung am Innersten seines Lebens und seines Lebensgesetzes. Aber der Funke, der diese Glut entzündete, brachte erst das Verhängnis hinein. Beinahe wie durch einen Zufall drängt sich Goethe zu seinem eigenen großen Erstaunen die Überzeugung auf, daß Newtons hochberühmte und allgemein angenommene Farbentheorie falsch sei, – sie, die einen Hauptstolz der mathematischen Physik bildete und zu den festesten Unerschütterlichkeiten in der Dogmatik und Religion des modernen Naturforschers gehörte. Dies hieß nun nicht allein, daß er in der eigenen Theorie eine Tat der Befreiung vom eingewurzelten Vorurteil sah. Es hieß, daß er hier eine große Pflicht erkannte, die Menschheit oder doch das abendländische Denken von einer fressenden Krankheit zu erlösen. Es hieß weiterhin, den Kampf aufnehmen, wie ihm schien, mit unbegreiflichen Verranntheiten der Gelehrten, hieß, im Kampfe Kenntnis gewinnen von einer ganzen großen Welt der Seele, – jener Welt, in welcher der Meister mit seinen Schülern eine Gewaltherrschaft aufrichtet und jede Unbefangenheit und Freiheit erstickt und angeblich im Namen der Wahrheit die Ehren der Welt in Anspruch nimmt und mit Beschlag belegt, die nur dem echten Verdienst gebührten und gerade ihm gestohlen werden. So entstand Goethe in ungeahnter Weise ein unabläßiger Kampf um das eigene Leben. Diesem Leben, das nur als Leben in der Wahrheit atmen kann, schreien von allen Seiten die Berufenen der Zunft zu, daß es im Irrtum und in der Lüge sei. Und schlimmer noch ist es, wenn sie nicht schreien, sondern vornehm nichtachtend vorübergehen. Der Erlöser sieht sich in die Einsamkeit hineingestoßen, in die Wüste, in der kein Ohr die Stimme des Predigers vernimmt. Goethes Ringen um die Farbe wurde zu einem unerschöpflichen Quell der seelischen Erfahrung, die, wenn sie bitter, ja in Wahrheit die bitterste seines Lebens war, doch eine neue beständig wachsende Einsicht in Be-

wegung und Welt des erkennenden Geistes und des wissenschaftlichen Lebens in ihm aufschloß. So gewiß wie seiner selber war er seiner Wahrheit in der Farbenlehre; denn diese Farbenlehre war an ihrem Teil sein Selbst. Was ihm aber eine neue quellende Gesundheit bedeutete, sah von außen aus, als habe sich eine Krankheit in ihn hineingenistet. Da war nun wiederum ein Gegenstand unermüdlicher Arbeit, die er nicht machte, sondern die ihn machte, Quell immer neuer Erfindungen, neu ersonnener sinnreicher Versuche. Auch er hatte seine Dunkelkammer, aber sein wahres Laboratorium war die weite, helle und dämmernde Natur, im Garten, Wald und Tal, auf Reisen und im Felde – – „ich gewann in freier Luft, unter heiterem Himmel, immer freiere Ansichten über die mannigfaltigen Bedingungen, unter denen die Farbe erscheint." Um ein neues, gerade in der Fassung Goethes unermeßlich reiches Gebiet erweitert, bestätigte sich der Sinn des Goethischen Lebens, – daß er als der schauend Erkennende über diese Erde ging und in seinem täglichen Dasein mit der unmittelbaren Empfänglichkeit des Kindes überall Gott in der Einheit und Unendlichkeit seiner Gebilde fand.

IV

In seinem amtlichen Leben in Weimar begründeten sich für Goethe zwei Lebensverhältnisse, beide von langer Dauer, die ihm ein wichtiges und befriedigendes Stück beständiger Mitarbeit an den Anliegen des Herzogtums schufen. Er erhielt die Oberaufsicht nicht nur über die wissenschaftlichen Einrichtungen, sondern über das ganze geistige Leben der Universität Jena und war hier, weit mehr als Kurator in unserem Sinne, vielmehr der leitende Minister der Weimarischen Geistigkeit von der heimischen Universität her. Da sehr häufige und sehr lange Aufenthalte in Jena zur Notwendigkeit wurden, erwarb er eine Art zweiter Heimatsstadt, gelegentlich und nicht selten auch eine Art Zuflucht und genoß in gleicher Weise den Umgang mit den Gelehrten, wie sie kamen, blieben und gingen, und mit den anderen herzoglichen Erhaltern, – ein höfisch-wissenschaftliches Leben voller Mannigfaltigkeit und Anregung, in dem er als ein wahrer Förderer aller wissenschaftlichen Bestrebungen reichste Förderung selbst erfuhr und zwar, wie es ihm lieb und ein Bedürfnis war, aus lebendiger Gemeinschaft und Aussprache mit denen, die arbeiten, entdecken und schaffen. Eine Universität darf sich glücklich

preisen, wenn sie geführt und, mehr als das, betreut wird von einem Manne, dem ihre geistigen Aufgaben selber ein Anliegen seines Geistes sind. In Weimar wurde er der Direktor des Theaters und blieb es bis 1817. Das hieß denn also, daß er auf die lindeste und ihm angenehmste Weise eine Art Kunstdiktatur über das Weimarische Publikum ausübte. Weit entfernt, hier Ziele hoher und höchster Kunst einseitig zu verfolgen, sorgte er vielmehr in liebenswürdiger Duldung für die Unterhaltung der Menge, indem er, soviel wie möglich, sie in die gebildete Unterhaltung hinaufzuheben sich bemühte. Er nahm das Theater nicht für mehr, als es in seiner Lage sein konnte. Aber viel geduldige Erziehungsarbeit ward an Schauspielern und Zuschauern getan. Immerhin wurde doch für Schiller und neben ihm für die Romantik, auch für Shakespeare und selbst für Calderon der Boden bereitet. Auch manches wunderliche Experiment mußten die Weimarer ertragen. Dies war eine rechte beständige Übung der Goethischen Lebenskunst, die er mit einer ironischen Gelassenheit wahrnahm, als der Herrscher, Erzieher und Vater des reizbaren und wunderlichen Schauspielervölkchens, als der gutmütige Unterhalter des Hofes und der lieben Menge, als der große Kenner des Welttheaters und der Künstler, der er immer blieb, indem er sich für erlesene Tage oder Abende sparte. Auch hier gilt das Wort von dem kleinen Fürsten und dem schmalen und kurzen Lande, aber es gilt in einer für Goethe wohltätigen Weise. Er hatte sich nicht über Akten in lauter aus zweiter, dritter Hand überlieferten Vorstellungen in ferne Abwesenheiten zu verlieren, sondern stand Auge in Auge den unmittelbaren Wirklichkeiten gegenüber und faßte sie mit seiner Hand in Diensten, die zuweilen geringfügig scheinen mochten, aber doch hier und dort immer das Leben des Geistes förderten, dessen größter Träger er war, und eine sich verfeinernde und bereichernde Geistigkeit zur Sache des ihm anvertrauten Volkes machten. Immer hatte er mit Leben zu tun, fühlte sich vom Leben gefordert und getragen und teilte Leben mit. Unmerklich wurde demnach auch das geistige Leben von Weimar und Jena ein Stück Symbolik des Goethischen Daseins.

Große und bedeutende Reisen unterbrechen die Stille gerade dieser ersten Jahre. Aber es sind nicht mehr Reisen wie die des ersten Weimarer Jahrzehnts, die in der italienischen Reise gipfeln. Nicht mehr sucht und findet sich Goethe an den Gegenständen der Welt in bewußter

Selbsterziehung, vielmehr bestätigen die Reisen ihn sich selber und breiten nun freilich sein seiner selbst gewiß gewordenes Wesen über eine immer weitere Welt aus. Jedesmal wird doch ein neues Stück der Sichtbarkeit hineingehoben in sein schauendes Erkennen. In der späteren Zeit seines italienischen Aufenthaltes hatte es ernstliche Verhandlungen darüber gegeben, ob Goethe die Herzogin Anna Amalia in Italien erwarten und dort ihr Führer zur Herrlichkeit jener Welt werden sollte. Nun reiste er ihr im März 1790 bei ihrer Rückkehr nach Venedig entgegen, – nicht eben froh im Herzen über die unerwünschte Unterbrechung des häuslichen Glücks, in Venedig selbst verstimmt über das lange Warten; denn die Herzogin traf Anfang Mai erst ein. Venedig war nicht mehr die Schwelle des Durchgangs zu Rom hin als zum Gipfel seines Lebens, nicht mehr hineingenommen in den großen Gedanken, in dem sein Dasein sich vollenden sollte, sondern ein unerbetenes Geschenk, das nicht zur rechten Stunde kommt. Er sah Venedig und in ihm Italien zum ersten Male mit all den Zufallsbeschränktheiten der Wirklichkeit. „Übrigens muß ich im Vertrauen gestehen, daß meiner Liebe für Italien durch diese Reise ein tödlicher Stoß versetzt wird. Nicht daß mirs in irgend einem Sinne übel gegangen wäre, wie wollt es auch? Aber die erste Blüte der Neigung und Neugierde ist abgefallen." „Ich sollte euch allerlei Gutes sagen, und ich kann nur sagen, daß ich in Venedig angekommen bin. Ein wenig intoleranter gegen das Sauleben dieser Nation als das vorige Mal." So wohnt er nun am Rialto bei einem Wirt, der an den Weimarer Musäus der Märchen erinnert, und ist entschlossen, das Wassernest recht zu durchstöbern. Wohl lebt seine der Welt so kunstreich aufgeschlossene Seele mit den Werken der venezianischen Malerei. Auch begegnet dem großen Wanderer der Natur das Glück, wenn sein Diener auf dem Judenfriedhof auf dem Lido einen geborstenen Schafschädel aufhebt, den er ihm mit einem Scherz reicht: Goethe erkennt mit einem Blick nicht nur den Aufbau der Schädelknochen aus verwandelten Wirbelknochen; er nimmt es unmittelbar wahr, wie innerlich ungeformte, organische Massen, durch Aufschluß nach außen, fortschreitend zu höchster Bildung und Entwicklung in die vorzüglichsten Sinneswerkzeuge sich veredeln. So trägt ihm der helle Tag die Bestätigung seines Glaubens entgegen, der die lebendige Quelle all seiner Erfahrungen und eigentlich das Glück

seines Lebens mit den Dingen war: daß die Natur kein Geheimnis habe, was sie nicht irgendwo dem aufmerksamen Beobachter nackt vor die Augen stellt. Die Stimmung der Elegieen war verflogen, aber das Büchlein der venezianischen Epigramme spiegelt vergnüglich und ungemein lebendig die wirbelnden Einfälle einer wenig behaglichen und doch reichen Zeit. „Sehnlich verlange ich nach Hause. Ich bin ganz aus dem Kreise des italienischen Lebens gerückt." Er reist als ein Liebender, der sich heimwärts sehnt. „Ich gestehe gern, daß ich das Mädchen leidenschaftlich liebe." „Weit und schön ist die Welt! doch o wie dank ich dem Himmel, Daß ein Gärtchen, beschränkt, zierlich, mir eigen gehört! Bringet mich wieder nach Hause! Was hat ein Gärtner zu reisen? Ehre bringts ihm und Glück, wenn er sein Gärtchen besorgt."

Er war noch nicht wieder zu Hause, als er in Augsburg die Einladung des Herzogs in das Feldlager in Schlesien erhielt, wo das preußische Heer sich für einen neuen Feldzug gegen Österreich bereit hielt, der dann durch den Vertrag von Reichenbach abgewendet wurde. Ende Juli gings auf die weite Fahrt. Über Dresden, wo im Gespräch mit Schillers Freunde Körner die Kantische Philosophie dem Gesichtskreis Goethes näher kam, gings auf Görlitz, Lauban, Hirschberg zu. In Zirlau traf der Dichter im Zeltlager den Herzog. Am 10. August traf er in Breslau ein. Mit vergleichender Anatomie innerlich beschäftigt, erschien er leicht als ein Fremder und Verschlossener in der bunten kriegerisch-staatsmännischen Welt. Aber dies wurde dennoch zu einem rechten Aneignen eines neuen Stücks deutscher Heimaterde. Ende August ging es über Glatz auf die Heuscheuer, dann nach Tarnowitz in Oberschlesien und in das benachbarte Polen hinein nach Krakau und Czenstochau und wiederum ins Riesengebirge. Wieder waren es die Steine und der bergmännische Anteil, die ihm ein neues Land erschlossen. „Seit Anfange des Monats bin ich nun in diesem zehnfach interessanten Lande, habe schon manchen Teil des Gebirgs und der Ebene durchstrichen und finde, daß es ein sonderbar schönes, sinnliches und begreifliches Ganze macht. Manche Unannehmlichkeit und Plage wird durch neue Begriffe und Ansichten vergütet." Zwar heißt es in dem schlimmen Wort: „Nun sind wir wieder hier in dem lärmenden, schmutzigen, stinkenden Breslau, aus dem ich bald erlöst zu sein wünsche", aber selbst eine anmutige Herzensregung fehlte nicht, als ihn vor den Toren Breslaus im Süden

im Hause des neuen hochgeschätzten Freundes, des Oberbergrichters von Schuckmann, dessen liebliche Schwägerin Henriette von Lüttwitz gegenübertrat. Das Treiben der großen Politik, die hier einen maßlosen Aufwand um nichts trieb, beurteilte er genau so wie einst im Potsdam Friedrichs des Großen, und immer zieht ihn der Sinn in seine Idylle zurück. „Es ist all und überall Lumperei und Lauserei, und ich habe gewiß keine eigentlich vergnügte Stunde, bis ich mit Euch [Herders] zu Nacht gegessen und bei meinem Mädchen geschlafen habe. Wenn Ihr mich lieb behaltet, wenige Gute mir geneigt bleiben, mein Mädchen treu ist, mein Kind lebt, mein großer Ofen gut heizt, so hab ich vorerst nichts weiter zu wünschen. Der Herzog ist sehr gut gegen mich und behagt sich in seinem Elemente."

Dieselbe Neigung seines Fürsten, der seinen ersten Diener und Freund bei seinen großen Unternehmungen gern in der Nähe wußte, brachte Goethe in unmittelbare Berührung mit der Französischen Revolution und ihren kriegerischen Auswirkungen. Im August 1792 begab er sich in die Campagne in Frankreich. In welchem Sinne auch Goethe jenes berühmte Wort bei der Beschießung von Valmy gemeint haben mag: „Von hier und heute geht eine neue Epoche der Weltgeschichte aus, und ihr könnt sagen, ihr seid dabei gewesen", jedenfalls zeigt es, daß er sich bewußt war, in diesem Falle Teil eines weltgeschichtlichen Ereignisses zu sein. Über Frankfurt, Mainz, Trier und Luxemburg eilte er nach Longwy, das er am 28. August schon eingenommen fand, und machte nun den Feldzug bis Valmy mit, sowie den schmählichen Rückzug nach Trier. Dann bog er nach Coblenz aus und fuhr im Nachen rheinabwärts nach Pempelfort bei Düsseldorf zu dem alten Freunde Friedrich Heinrich Jacobi. Er rettete sich aus einer unsäglichen Anhäufung menschlicher Unfähigkeit, Unvernunft und Verblendung und namenlosen Elends. Jedenfalls kannte Goethe nun bis zu den exakten Erscheinungen des Kanonenfiebers aus eigener Erfahrung Kriegs- und Lagerleben, Schlacht und Beschießung, Marsch, Rückzug und Flucht mit allem Drum und Dran und hatte selbst unter den Wechselfällen des Krieges schwer gelitten. „Ich habe viel ausgestanden, aber meine Gesundheit ist ganz fürtrefflich, es fehlt mir nicht das mindeste." Der Feldzug ertrank und erstickte bei unaufhörlichen Regengüssen in Schlamm und Dreck. „Wie froh ich bin, zurückzugehen, kann ich Dir nicht aus-

drücken, das Elend, das wir ausgestanden haben, läßt sich nicht beschreiben. Die Armee ist noch zurück, die Wege sind so ruiniert, das Wetter ist so entsetzlich, daß ich nicht weiß, wie Menschen und Wagen aus Frankreich kommen wollen." „Von den Hindernissen, die durch Witterung und Wege entstanden sind, hat niemand einen Begriff, als wer mit gelitten hat. Wir haben in diesen sechs Wochen mehr Mühseligkeit, Not, Sorge, Elend, Gefahr ausgestanden und gesehen als in unserm ganzen Leben." „Dieser Feldzug wird als eine der unglücklichsten Unternehmungen in den Jahrbüchern der Welt eine traurige Gestalt machen." Und an Herder den Bruder, bei dem das Herz sich erleichtern kann: „Ich eile nach meinen mütterlichen Fleischtöpfen, um dort wie von einem bösen Traum zu erwachen, der mich zwischen Kot und Not, Mangel und Sorge, Gefahr und Qual, zwischen Trümmern, Leichen, Ästern und Sch – haufen gefangen hielt. Lebet wohl und haltet Euch für so glücklich, als Ihr seid." Die mütterlichen Fleischtöpfe konnten nicht erreicht werden, denn die Franzosen hielten Frankfurt besetzt. Goethe fand sich bei dem alten Freunde in Pempelfort nach ausgestandener Not des unglücklichen Feldzugs wie neugeboren. „Ich fange erst wieder an, gewahr zu werden, daß ich ein Mensch bin." So schrieb er auch Jacobi aus Münster: „Das Bild, was ich von Dir und den Deinigen mitnehme, ist unauslöschlich, und die Reife unserer Freundschaft hat für mich die höchste Süßigkeit." Als er noch unter ihnen weilte, war es freilich, als umklammerte eine Vereisung seine Brust. Er schien den Freunden so fremd, allem Dichterischen, um nicht zu sagen, allem Seelischen wie abgestorben, gegen die eigene „Iphigenie" bis zum Ekel verstimmt und wohl bis zu einer Art Ungläubigkeit erstaunt über ein solches geistig-seelisches Phäakendasein tiefster Selbstzufriedenheit, wie es die Jacobis führten. Der Trank aus der Salzflut des Allzu-Wirklichen war gar zu bitter gewesen. Erst dreißig Jahre später veröffentlichte Goethe seinen Bericht über seine „Campagne in Frankreich". Es ist ein neuer Band seiner Reiseschilderungen im Stil der Italienischen Reise, bei dem an Stelle des immer mit sich, seinen Gefühlen, seinen Launen beschäftigten und in sich verliebten Subjekts, wie in Sternes Empfindsamer Reise, vielmehr der große Gegenstand in seiner Sachlichkeit tritt und Welt und Ich aneinander zu wachsen scheinen. Die Launenhaftigkeit jener sentimentalen Reisen wird bei

Goethe tiefe reine Menschlichkeit jener Reife, in der der Mensch sich findet und bewährt, indem er dem Gegenstand gerecht wird. So ist es ein echter Ich-Roman, den wir lesen, und immer blicken wir nur in diese große Seele. Sie aber, indem sie der reine Spiegel des außerordentlichsten Weltgeschehens wird, verfolgt unbeirrbar ihre Bahn. Während der Beschießung von Verdun setzt Goethe einem Prinzen die Farbenlehre auseinander. Fischers Physikalisches Wörterbuch begleitet ihn, da er auf dem Küchenkarren flieht. Geologie und Optik lassen ihn nicht los. Das Leben unter dem freien Himmel führt ihm beständige Bereicherung seiner optischen Erfahrungen zu. So schweren Tagen entquillt das Jubelwort seiner ihrer selbst frohen Forschungsweise: „Manche Langeweile stockender Tage betrog ich durch fortgesetzte chromatische Arbeiten, wozu mich die schönsten Erfahrungen in freier Luft aufregten, wie sie keine dunkle Kammer, kein Löchlein im Laden geben kann.“ Die römischen Denkmale und Bauten in und bei Trier empfangen von dem großen Römer liebevollste Beachtung. Noch einmal wurde Goethe im nächsten Jahre 1793 in den Feldzug zur Belagerung von Mainz berufen. Er nahm und beobachtete diese Umständlichkeiten voll Langerweile und Geduldserprobung nun schon mit erworbener Übung und Gewohnheit. Diese Reisen schlossen jene Erziehung ab, durch welche Goethe nicht ein Mann der Stube, sondern der freien Luft, nicht ein Mann des Buches, sondern des Lebens war. Ein Mensch, in jeder Erfahrung dieses Natur- und Weltlebens erprobt, im Leben wurzelnd und mit allen Sinnen und Gedanken dem Leben zugekehrt, ging er seinen Weg.

V

Das Jahr 1794 brachte Goethe unerwartet und wie durch ein Wunder die geistige Höhe seines Lebens, die denn zugleich die Höhe des deutschen Geisteslebens wurde. Ein Glück, wie noch keins ihm aus der Außenwelt gekommen war, wurde ihm in der Freundschaft Schillers geschenkt. Schwerlich ist je eine Freundschaft wie diese begründet worden, indem der eine Freund dem andern sein tiefstes Wesen in einer wahren Offenbarung deutete, während er selber dabei durch dies Verstehen des Freundes den krönenden Gedanken seiner Weltanschauung empfing. Die erstaunliche Höhe der deutschen Bildung, die eben diese beiden

Männer bedeuteten, schuf edelste menschliche Gemeinschaft. Die beiden Briefe Schillers an Goethe vom 23. und 31. August endeten mit einem Male die Goethische Einsamkeit; erst seit ihnen und durch sie gibt es ein wirkliches Verstehen Goethes.

Das Gespräch, das Schiller mit Goethe gehabt, hat seine ganze Ideenmasse in Bewegung gebracht. Er spricht von der Anschauung des Goethischen Geistes und meint damit den erfühlten Gesamteindruck dieser einzigen Ganzheit von Ideen. Nicht nur mußte es Goethe wie Schuppen von den Augen fallen, es mußte ihn zugleich aus einem peinvollen Mißverhältnis der Zwiespältigkeit mit den neuen philosophischen Bestrebungen erlösen, wenn er sich zum ersten Male verstanden sah vom wirklichen Kern seines geistigen Wesens, von der Intuition aus: jenem anschauenden Verstande, der in den Dingen lebend sie gedanklich durchdringt. Diese Intuition, die ihn von den andern trennte und immer als einen Draußenstehenden erscheinen ließ, da vielmehr er selbst allein innen war, – sie hörte er nun preisen, als die in der Sicherheit ihres Blicks vor den Gefahren sowohl der Spekulation wie der willkürlichen Einbildungskraft bewahrt bleibt. Jene verfängt sich in leeren Begriffen, diese schwärmt in haltlosen Annahmen: die Intuition aber erfaßt mit der Sache ihr Gesetz. Was die Analysis mühsam sucht, liegt in der Gesamtschau weit vollständiger enthalten. Jene sucht von den Grundbegriffen her das Ganze der Natur und kann es nie erreichen, diese aber erblickt vom Ganzen her das Einzelne. Darum bleibt ihr auch ihr eigener Reichtum verborgen. „Denn leider wissen wir nur das, was wir scheiden." Nur was im Begriffe festgestellt ward und in der Dialektik der Begriffe durch Satz und Gegensatz seinen bestimmten Platz gefunden hat, nur das ist bewußtes Wissen, wogegen die Anschauung, die eigentlich nur eine Methode zur Erwerbung des Wissens ist, niemals weiß, welchen Reichtum der Erkenntnismöglichkeit sie in sich birgt. Mit tiefer Selbstbescheidung spricht Schiller Goethe von den Mühen frei, die ihm selber auf dem Wege zur vollendeten Bildung nicht erspart werden konnten. Goethe braucht nicht von der Philosophie zu borgen. Das Innerste des Unterschiedes zwischen dem Philosophieren und der genialen Geistestat deckt Schiller auf und gibt in demselben Federzuge die so feine wie tiefe Begriffsbestimmung des Genius. Die Philosophie „kann bloß zergliedern, was

ihr gegeben wird, aber das Geben ist nicht Sache des Analytikers, sondern des Genies, welches unter dem dunkeln, aber sicheren Einfluß reiner Vernunft nach objektiven Gesetzen verbindet." Sind Natur, Sittlichkeit, Schönheit, Gott gegeben, dann führt Philosophie diese Gedanken zergliedernd auf die Bedingungen ihrer Möglichkeit und Geltung zurück. Aber der Genius, der nicht Analysis, sondern Synthesis ist, bringt in seinem Schauen den neuen Gedanken von Natur, Sittlichkeit, Schönheit und Gott hervor als die objektiven Notwendigkeiten der reinen Vernunft, die er setzt, ohne sie zu ergrübeln. Für die eigentümliche Fremdheit Goethes zur Philosophie, für die er kein Organ zu haben glaubte, ist damit die tiefste Erklärung ebensosehr gegeben wie für die Tatsache, daß die Erscheinung Goethe in ihrer Ganzheit eine philosophische Gegenständlichkeit allererster Ordung war. Die Einheit von Kant und Goethe in Hegel bedeutet das höchste Unternehmen und Wagnis aller Philosophie. Die Philosophie in der Notwendigkeit ihrer Grundbegriffe zu gründen und sie von ihnen aus dann zur Goethischen Gesamtschau aller Wirklichkeitsinhalte zu entfalten – das ist das Ziel.

War es nicht, als werde Goethe das Buch des eigenen Lebens aufgeschlagen, so daß er selber diese Blätter zum ersten Male mit Bewußtsein in ihrem Zusammenhang wahrnahm? Zum ersten Male versteht und deutet ein Mensch ihm sein Verhältnis zur Natur. Schiller hebt es mit Recht als den entscheidenden Grundzug heraus, daß Goethe in allem das Notwendige, das Gesetz sucht, aber er sucht es auf dem schwersten Wege. „Sie nehmen die ganze Natur zusammen, um über das Einzelne Licht zu bekommen; in der Allheit ihrer Erscheinungsarten suchen Sie den Erklärungsgrund für das Individuum auf." Das ist jene mit Goethe geborene Denkweise, durch die er das Schauen seiner Jugend in wissenschaftliche Methode, in die Methode der Urphänomene übersetzte, die so genial war, wie es jene Gesichte reiner Dichtung gewesen: – die Welt in jedem ihrer Gebiete ist in all ihren Mannigfaltigkeiten die Einheit des Urgesichts, das als durchgreifendes Gesetz sie durchwaltet. Demnach versteht sich alles einzelne nur als ein Fall der alles umgreifenden und tragenden Ganzheit. Goethe ergreift den schaffenden Gedanken der Natur und bildet ihr wie ein Neuschöpfer des Geschaffenen ihre Wesen nach. So steigt er durch

die Allheit der Organisationen zum Menschen empor. Das ist das völlig Neue in Schillers Verstehen, daß er, während alle anderen an den einzelnen Entdeckungen und Behauptungen hängen bleiben, allein die heldenhafte Idee sieht, die dies ganze Erkennen trägt und beseelt. Er sieht auch als der erste die tiefe Tragik, die damit zum Gesetz über Goethes Leben wurde. „Sie können niemals gehofft haben, daß Ihr Leben zu einem solchen Ziele zureichen werde, aber einen solchen Weg auch nur einzuschlagen, ist mehr wert als jeden anderen zu endigen, – und Sie haben gewählt wie Achilleus in der Ilias zwischen Phthia und der Unsterblichkeit." Es kann kein Mensch auch nur im nachbildenden Gedanken das ganze Werk des Schöpfers noch einmal tun. Wer aber in einem solchen Werke erliegt, stirbt den Heldentod ewiger Jugend. Denn die ganze Welt neu zu schaffen – das ist der Jugend ewiger Sinn.

Schillers Deutung erhebt sich zu völliger Hellsichtigkeit, indem er vom Kern der Geistigkeit Goethes aus auch die innere Notwendigkeit in seinem Lebensgange aufdeckt, – jene Notwendigkeit, die Goethe aus den Verworrenheiten des Nordens nach Italien trieb. Es ist nach dem Denker und Forscher der Künstler Goethe, der hier in seinem innersten Geheimnis erfaßt wird und zwar so, daß Denker, Forscher und Künstler eine vollkommene Einheit bilden. Als Grieche, als Italiener hätte Goethe von Kindesbeinen an mit den großen Formen hoher Natur und Kunst gelebt und sich mit ihren Notwendigkeiten durchdrungen: dann war der Schritt natürlich zum Fassen der großen notwendigen Urformen im Erkennen und zu ihrem Gestalten in der Kunst. Als nordischer Künstler aber mußte er entweder selbst nordisch werden, sich hingeben und verlieren in der Formlosigkeit des Willkürlichen und Verzerrten oder aber durch eigene Kraft des Denkens geistig ersetzen, was ihm die Wirklichkeit nicht bot – „und so gleichsam von innen heraus und auf einem rationalen Wege [durch die Kraft der Vernunft] ein Griechenland gebären". Das Geheimnis, das allen anderen verborgen geblieben, der Sinn von Goethes Flucht nach Italien war hier entdeckt. Die Griechenwirklichkeit, die seine Seele brauchte, als eine lebendige Tatsache schauen und aufbauen, um dann in der großen Form ewiger Notwendigkeiten zu erkennen und zu bilden, – dazu diente Goethe Italien und Rom. Schiller durchdringt ebenso die ganze Frag-

würdigkeit und Fragenfülle, die tiefe Problematik, die damit für Goethes ganzes Schaffen gegeben ist. Dies Schaffen kann demnach nicht bei der unmittelbaren Wiedergabe und Darstellung der Natur stehen bleiben, wie sie sich Goethe in seiner täglichen Erfahrung des Nordens bietet. Er muß nach dem Muster in seinem Innern die Wirklichkeit steigern, muß nach dem gefährlichen Kunstwort „idealisieren", und es kann dies nur nach leitenden Begriffen geschehen. Damit entsteht ein innerer Widerstreit des Logischen und des Künstlerischen, des Begriffs und der Anschauung, des Denkens und des Bildens. Reflexion droht das Kunstwerk zu beeinträchtigen. Keine andere Rettung gibt es als „Begriffe wieder in Intuitionen umzusetzen und Gedanken in Gefühle zu verwandeln, weil nur durch diese das Genie hervorbringen kann".

Wie ist hier die Not des reifen Goethischen Künstlertums erkannt! Die Überzeugung von der schlechterdings unbedingten Vorbildlichkeit der griechischen Kunstform läßt ihn so manches Werk verwerfen, das ihm in der Unmittelbarkeit seiner Genialität entspringt, läßt ihn sich in so manchem hellenisierendem Experiment überanspannen und verlieren. Nur wo der Sinn der großen Form wieder unmittelbares Lebensgefühl wird, nur wo Goethes Griechenheit ganz Deutschheit wird, seine Deutschheit sich in griechischer Klarheit offenbart, nur da entsteht lebendiges Gebilde.

Der völlig durchgebildete Kantianer spricht, wenn Schiller endlich die beiden geistigen Welten, die bis da einander fremd geblieben, die Welt Goethes und die der neuen Philosophie, miteinander vergleicht. Indem er sie in voller Übereinstimmung findet, bringt er Goethe geradezu den Frieden mit der großen Geistesströmung seiner Tage. Er findet Goethes philosophischen Instinkt in schöner Übereinstimmung mit den Ergebnissen der spekulierenden Vernunft und entwickelt dies zu einer richtigen Lehre vom intuitiven und spekulativen Geiste in ihrem Gegensatz und in ihrer Beziehung. Wohl kommt der philosophische Geist von der Einheit des Begriffs und der intuitive von der Mannigfaltigkeit der Anschauung. Aber sie müssen sich ja treffen, wenn jener in seinen Begriffen nur die Grundlegung der Erfahrung, dieser durch sein Schauen die Einheit des Gesetzes sucht: denn beide sind sie dann auf die einheitliche Gesetzlichkeit der Anschau-

barkeiten gerichtet. Wohl verkehrt der intuitive Geist mit der einzelnen anschaubaren Gestalt, der philosophische mit den Allgemeinheiten der Gattungsbegriffe. Wo sie aber beide genialisch werden, will jener das Anschauliche im Sinne seiner Gesetzlichkeit, dieser die Allgemeinheit im Sinne der Gesetzlichkeiten der Erfahrung: sie müssen also wieder zusammenkommen. Goethe ist Philosoph, insofern es ihm um die letzten Einheiten zu tun ist, die die empirischen Mannigfaltigkeiten verständlich machen. Die Philosophie kann nicht im Gegensatz zu Goethe sein, sooft es ihr nicht um willkürliche Begriffsspiele, sondern in den Begriffen um die letzten Gesetzlichkeiten und Formen des Wirklichen zu tun ist.

Der Brief vom 31. August bringt den ganzen Gedankengang auf das abschließende Wort. Die beiden Geistesarten Goethes und Schillers treten einander in ihrer letzten Urbestimmtheit gegenüber, und es klingt wohl etwas wie eine Sehnsucht Schillers darin mit. Noch einmal wird das Wesen des Goethischen Geistes in der außerordentlichen Kraft der Intuition erkannt. Es tritt aber eine weitere Erklärung hinzu: „Alle Ihre denkenden Kräfte scheinen auf die Imagination als ihre gemeinschaftliche Repräsentantin gleichsam kompromittiert zu haben." Er lebt in Bildern der Einbildungskraft, die ihm in seinem Gefühl aufsteigen. Es ist dies nur ein anderer Ausdruck dafür, daß sein Denken eigentlich ein Schauen ist, mit der weiteren Einsicht, daß er in diesem Schauen sich ein Gefühl deutet. Aber hier erst findet sich die genaue Bestimmung des Genies. „Im Grund ist dies das Höchste, was der Mensch aus sich machen kann, sobald es ihm gelingt, seine Anschauung zu generalisieren und seine Empfindung gesetzgebend zu machen." Wer Gestalten schaut, die die letzte Wahrheit der Dinge bedeuten, wer im Gefühl die Notwendigkeiten des Seins und Handelns erfaßt, der steht auf der Höhe der Menschheit: die Unmittelbarkeit seines Lebens bedeutet in sich selbst das Gesetz und die Vollendung. Den eigenen Geist nennt Schiller mehr symbolisierend als intuitiv, schwankend zwischen Anschauung und Begriff. War sein jugendliches Philosophieren mehr eine Dichtung, so ist sein Dichten oft mehr Philosophie gewesen. „Gewöhnlich übereilte mich der Poet, wo ich philosophieren sollte, und der philosophische Geist, wo ich dichten wollte." Die Einheit der Kräfte, die er in Goethe bewundernd anschaut, liegt

als ein schwer zu erreichendes Ziel auf seinem Wege. In seinen Worten über Goethe ringt sein Leben um sich selber: das Ganze seiner Bildung und seines Menschentums hat er in seiner großen Deutung des Seltensten unter den Geistern eingesetzt.

Ein Verstehen wie das des Schillerschen Briefes müßte als ein Wunder erscheinen, wenn nicht dennoch von den Bedingungen seiner Möglichkeit einige uns durchsichtig würden. Zunächst geht jene Gesamtanschauung des Goethischen Geistes, von der Schiller ausging, auf einen ganz persönlichen, ganz unmittelbaren Eindruck zurück. Er empfing ihn in dem berühmten Gespräch über die Urpflanze, durch das Goethe selber mit einemmal ihn in das Innerste seiner Denkweise hineinsetzte. Wenn Schiller nach einem Vortrag in der Naturforschenden Gesellschaft in Jena zu Goethe, mit dem gemeinsam er den Raum verließ, bemerkte: eine so zerstückelte Art, die Natur zu behandeln, könne den Laien, der sich gern darauf einließe, keineswegs anmuten, so war es ja, als ob sein philosophisch-methodischer Geist die Hand zu Goethes eigenstem Bestreben hinüberstreckte. Goethes Antwort nahm ihn sofort in das Allerheiligste des Goethischen Naturgedankens hinein. Er erwiderte, daß diese zerstückelte Art dem Eingeweihten selbst vielleicht unheimlich bleibe, und daß es doch wohl noch eine andere Weise geben könne, die Natur nicht gesondert und vereinzelt vorzunehmen, sondern sie wirkend und lebendig, aus dem Ganzen in die Teile strebend darzustellen. Im Zimmer Schillers, in das die Anziehungskraft des großen Künstlers im Zwiegespräch, vielmehr aber die Reife der Stunde Goethe gelockt hatte, – er sollte jetzt den Freund finden, der ihm wunderbar entgegengewachsen war, – läßt Goethe vor den Augen des Jüngeren mit manchen charakteristischen Federstrichen die symbolische Pflanze der Metamorphose entstehen, um am Ende mit etwas Verdruß die Erwiderung zu hören: „Das ist keine Erfahrung, das ist eine Idee." Goethe schien es im Augenblick ein fast vorsätzliches Mißverstehen aus dem Dünkel des Philosophen. In Wahrheit war es die entscheidende Aufklärung, die Goethe selber brauchte und die ihn vollendete. Ihm schien in der Kindhaftigkeit seines an die Natur hingegebenen gegenständlichen Denkens, als sähe er die Urpflanze als eine Wirklichkeit der unmittelbaren Erfahrung vor Augen. Aber nur das Auge des Geistes sieht sie als die Einheit des Gedankens, in der die durchgreifende Gesetz-

lichkeit des pflanzlichen Lebens befaßt ist. Die Urpflanze ist wirklich eine Idee im vollen Kantischen Sinne des Wortes, ein leitender Einheitsgedanke der Betrachtung für die Mannigfaltigkeit der pflanzlichen Gebilde: – die Urpflanze ist eine Methode. Schiller hat mit einem Blick und Worte Goethe seinen Ort in jener Gesamtmethodik des erkennenden Geistes angewiesen, die die Kantische Philosophie ist, und als die allein das philosophische Weltproblem lösbar wird. Er hat ihn mit demselben Worte in die Nachbarschaft der platonischen Idee gestellt, die tatsächlich in der Kantischen Ideenlehre, auf ihren Gehalt an methodisch-wissenschaftlicher Einsicht gebracht, wieder aufersteht. Goethe hat die Schillersche Sprache, die ihn damals verstimmte, später einfach übernommen und spricht nun statt von Urpflanze und Urtier von der Idee der Pflanze und der Idee des Tieres. Er wurde also durch Schiller hineingefügt in die Gesamtgeschichte des Geistes. Schiller stand unter dem ganz frischen Eindruck dieser genialen Weise des Schauens, die er als der erste verstand und durch die er als der erste Goethe begriff.

Es ergibt sich hier, daß Schiller selber in wunderbarer Weise durch seine philosophischen Studien auf Goethe zubewegt wurde. Einer der seltsamsten Fälle der vorherbestimmten Harmonie! Schiller war nach Wesen und Art Gedankendichter selbst in der Tragödie. Es ist in den Werken von den Räubern bis zum Don Carlos immer um die Idee der sittlichen Weltordnung oder der sittlichen Menschheit zu tun. Das Gericht des ewig Wahren, die Sehnsucht der Freiheit in ihrem erfülltesten Sinne bewegt sie. Darum mußte Schiller wie Goethe den Weg über die Wahrheit gehen, um zur Vollkommenheit seiner Kunst zu kommen. Im tiefsten Erkennen allein lag auch für ihn die Möglichkeit der Vollendung. Dies Erkennen aber konnte nicht das Allerschauen der natürlichen Wirklichkeit sein; vielmehr um die sicherste Bestimmung der Begriffe Mensch, Freiheit, Schicksal war es zu tun. Nicht der Natur den Menschen aus der Allheit ihrer Zeugungen nachzuschaffen war für ihn, wie für Goethe, das Ziel, sondern ihn mit seiner Größe und Gefahr, mit seiner Würde und Ohnmacht ganz zu begreifen in jener Welt, die er über der Natur als die des sittlichen Geistes erbaut und die zugleich seine ewige Bestimmung und sein ewiger Kampf mit dem Schicksal ist. Die Philosophie allein hat den Schlüssel zu diesem

Reiche; die Philosophie war mit Kant in ihre zweite Weltepoche eingetreten und hatte seitdem zum ersten Male die Aussicht auf eine wirkliche Lösung ihrer Aufgabe: an der Schwelle dieser zweiten Weltepoche stand Schiller, wahrhaft auch auf seine Art wie Goethe auf der Höhe der Zeiten. Er kam an der Ethik Kants zum vollen Bewußtsein seiner außerordentlichen Natur und lehrte in seiner Philosophie seine hohe und stolze Menschlichkeit, wie sie ihm durch Kant ins Reich des Gedankens gehoben war. Mit einer völlig selbständigen Leistung trat er neben Kant, so wie neben den Kritiker der Prophet tritt. Nicht um die Bestimmung des Sittlichkeitsbegriffs geht es, – diese hat Kant gegeben und Schiller steht fest auf dem Boden seiner Lehre. Er aber richtet auf diesem Grunde Kants das Bild vom Menschen auf, das als das Ideal zur Richtung und zum Gericht für unser Denken, Bilden und Handeln wird. Es ist der Mensch in der Ganzheit seiner Kräfte, dieser vollentwickelte Mensch wird auch der schöne Mensch genannt: es ist also der Mensch in der vollen Schönheit seines Wesens. Dies Ideal ist fern von irgendwelcher Schwärmerei und Verstiegenheit. Es bedeutet zugleich die scharfe Kritik und die harte Forderung für unsere modernen Verworrenheiten. Wir dürfen nicht in der dumpfen Gewalt unserer blinden Triebe bleiben wie der Pöbel. Wir verlieren uns ebensosehr, wenn wir uns knechten und verkümmern lassen durch willkürliche Regeln und Begriffe der Sitte, die sich die Sittlichkeit dünkt. Wir sollen uns nicht zerstückeln lassen in beschränkten Einseitigkeiten des Könnens, indem jeder in der Maschine der Gesellschaft als ein kleines Rädchen schnurrt. Dies sind die drei Krankheiten des modernen Menschen; Schiller kennt seine Gesundung. Sie liegt im Wiedergewinnen der Einheit mit sich selber. Wenn wir uns bewahren in der vollen Frische und Empfänglichkeit der Natur und in dieser bewahrten Naturfrische das Gesetz unseres Daseins erfüllen in unserem Anteil am Ewigen des Wahren, Guten, Schönen, Göttlichen, dann stellt sich die menschheitliche Bestimmung in uns vollendet dar: unser Denken ist dann nicht begriffliche Verknöcherung, sondern Schauen, unser Handeln ist nicht Gezwungenheit unter dem Gesetze, sondern freie Selbstdarstellung unseres Wesens, unser Bilden ist nicht Künstelei nach der Regel, sondern Leben und Wahrheit als Gestalt und Anschauung, unser Glauben ist nicht dogmatische Gebundenheit, sondern Leben in

der Einheit mit dem Göttlichen. Das Leben ist dann große Kunst geworden, aber diese Kunst ist Natur. Denn große Kunst ist da, wo letzte Wahrheit lebendige Gestalt ward. So leben heißt in genialem Geiste leben, wie es der wahre Künstler tut, dem die bewahrte Unmittelbarkeit seines Wesens sich darstellt in der lebendigen Gestalt seines Werkes und dem die lebendige Gestalt anschaulich gewordene Wahrheit ist. Der Genius als das Urbild des ganzen Menschen ist der letzte Begriff der Philosophie Schillers: den Genius sah er in Goethe vor Augen. Er schrieb an Goethe in jenem Brief vom 23. August: „Über so manches, worüber ich mit mir selbst nicht recht einig werden konnte, hat die Anschauung Ihres Geistes ein unerwartetes Licht in mir angesteckt. Mir fehlte das Objekt, der Körper, zu mehreren spekulativischen Ideen, und Sie brachten mich auf die Spur davon." In Goethe vollendete sich für Schiller die eigene Philosophie: – er war ihr letzter abschließender Begriff als Leben. Seine Philosophie war also mit einem Male Leben geworden und kam ihm als Freund entgegen. So aber bestätigte sich ihre tiefste Wahrheit. Denn gerade darum war es in dieser Philosophie zu tun, – die Wahrheit über das Leben zu finden, um an der Wahrheit einen Führer für das Leben zu gewinnen. Es mußte also Schiller in der Kantischen Philosophie seine Wahrheit finden, um als der erste, der ihn verstand, zu Goethe zu treten; Lohn und reifer Ertrag seiner ganzen Anstrengung um Erkenntnis war, daß er in ihrem letzten Gedanken die Anschauung Goethes fand. Dies freilich, wenn es das Wunder jener Briefe erklärt, ist in sich selbst ein größeres Wunder. Die ganze weltgeschichtliche Bewegung der Philosophie hat auf das Ziel gearbeitet, den großen Einsamen zu begreifen. So erhielt Goethe durch Schiller das Verstehen, das keiner seiner Freunde bei seiner Heimkehr haben konnte. Der römische Weltherrscher des Geistes fand durch den neuen Freund Deutschland als Heimat wieder.

Wie ist doch das so unzulänglich, was herkömmlicherweise über Goethe und Schiller in ihrem Verhältnis und Unterschied durch die Bücher geht! Als könnten die Namen des Idealisten und Realisten in ihrem verschwommenen Sinn hier irgend etwas besagen. Es gibt nichts Idealistischeres als den Realismus Goethes, es gibt nichts Realistischeres als den Idealismus Schillers. Die Wirklichkeit, an welche Goethe in all seinem Denken hingegeben bleibt, ist in Wahrheit die

Idee des Einen, das in der unendlichen Mannigfaltigkeit immer dasselbe bleibt und sie dadurch erkennbar macht. Realist will dieser große Idealist nur darum genannt werden, weil es seine kindhafte Urüberzeugung ist, daß dies Eine dem treuen Blick im Wirklichen irgendwo rein vor seinen Augen begegnet. Aber auch dies ist Glaube, eine erste Urgewißheit, die sein Leben trägt, ist Religion und Gottinnigkeit und himmelweit entfernt von allem stumpfen Ablesen der bloßen Erfahrung. Freilich will er das All der Erfahrungsinhalte durchdringen, dies ist seine unbeirrbare Bezogenheit auf die Dinge, ist sein Realismus. Aber es sind nicht allein Ideen, es ist eine Idee, die diesen Realismus als ein Unbedingtes des Glaubens und der Gewißheit trägt. Schiller sprach sein tiefstes Wort der philosophischen Bewußtheit in der kurzen Zeile: „Wie überhaupt nichts wahrhaft idealistisch heißen kann, als was der vollkommene Realist wirklich unbewußt ausübt und nur durch eine Inkonsequenz leugnet." Schillers Idealismus ist das Durchdringen der Lebenswirklichkeiten im Sinne einer letzten Geltung des Gedankens, – er schließt den Realismus des schärfsten Weltverstandes ausdrücklich ein. Wo Schiller am Schluß der Abhandlung „über naive und sentimentalische Dichtung" die eigene Lebensweise der Goethischen wie die idealistische der realistischen gegenüberstellt, wird mit bewußter Absicht vom Genialen der Geistesart abgesehen; in ihm aber heben sich diese Gegensätzlichkeiten auf. Es gibt nicht entweder Realismus oder Idealismus, sondern es gibt nur Eine Wahrheit: sie ist die des Idealismus, – auch der Realismus ist Idealismus einer besonderen Färbung, wie gerade Goethes Beispiel es überzeugend beweist. Im Verhältnis zwischen Goethe und Schiller handelt es sich um eine Tiefe, die durch einen solchen Gegensatz nicht erreicht wird. Viel weiter führt das Wort von Goethe selber: „Er predigte das Evangelium der Freiheit, ich wollte die Rechte der Natur nicht verkürzt wissen." Freilich bedeutet ja auch der tief verstandene Freiheitsgedanke nicht einen Gegensatz zur Natur, sondern lediglich eine besondere Richtung in ihren Notwendigkeiten. Was Spinoza genial gesehen hat, hat Kant abgeleitet und begründet; – Spinoza hätte hier die Einheit stiften können. Die Notwendigkeit der Natur wird Freiheit, wo der Wille im Unbedingten der Idee sich selbst bestimmt und dadurch der Mensch aus dem eigenen Gesetze lebt. Goethe blickt in allem auf die durch-

greifenden, ruhig und in ewiger Gleichheit mit sich selbst stetig wirkenden Gesetzlichkeiten der Natur, in denen er das ewig quellende allgegenwärtige Leben der Gottheit fühlt. Dagegen ist das Gebiet der Natur, dem Schiller in fast gewaltsamer Spannung des Willens zugekehrt ist, jene Welt, in welcher der Mensch um seine unbedingte Würde in der Freiheit ringt, indessen die Leidenschaften der Selbstliebe ihn schütteln. Für ihn gilt es das Reich der Menschenwürde, das in dem hoffnungslos scheinenden Kampfe mit dem überlegenen Feinde, mit dem Schicksal und unserer Verflochtenheit in die Gebrechlichkeiten der Leidenschaft – sie ist selbst ein Teil unseres Schicksals – zu erringen ist. Dort ist Ruhe, hier ist Sturm. Aber Natur ist auch dieses, und ein Stück ihrer ewigen Gesetzlichkeiten wird auch hier ergriffen. Nur ist es das Stück, an dem an der Natur die ewigen Ideen von der Vollendung des Menschentums durchschlagen. Diese und ihre Bedeutung leugnen zu wollen, kann Goethe niemals in den Sinn kommen. Hier ist keine Spur von wirklichem Gegensatz, sondern vielmehr die wunderbarste Ergänzung. Sie sind einig miteinander, nur der Akzent ist verschieden gesetzt. Goethe findet die Ideen in der Natur und ihrem heiligen Walten, Schiller erblickt sie als das unbedingte Gebot über dem Menschen in der Freiheit. Der Genius Goethes webt in der Natur, der Genius Schillers webt in der Geschichte. Kam doch Goethe an seine Grenze, als in der Französischen Revolution die Geschichte ihre Eigengesetzlichkeit gar zu eigenwillig und gewaltsam behauptete. Gerade an dieser Stelle war Schiller zu seinem Führer berufen. Die Philosophie in der Gestalt Kants trennte sie nicht, sondern verband sie. Das eigentliche Werk des Schillerschen Philosophierens im Geiste Kants waren die Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen. Gerade in ihnen bestätigte Goethe die völlige Übereinstimmung. „Wie uns ein köstlicher, unserer Natur analoger Trank willig hinunter schleicht und auf der Zunge schon durch gute Stimmung des Nervensystems seine heilsame Wirkung zeigt, so waren mir diese Briefe angenehm und wohltätig, und wie sollte es anders sein, da ich das, was ich für Recht seit langer Zeit erkannte, was ich teils lebte, teils zu leben wünschte, auf eine so zusammenhängende und edle Weise vorgetragen fand.“ Schillers Wesen war für Goethe der wohltätige Trank, der als eine Heilkraft ihn in seinem innersten Sein sich bekräftigte. Goethe

hatte, ohne es zu merken, den Schritt von Herder weg durch Schiller zu Kant getan.

Weit unzulänglicher noch sind die Betrachtungen über das Verhältnis Goethes zu Kant, wie sie als ein Verhängnis für die deutsche Bildung die Bücher füllen. Die Gegensätzlichkeit der Begabungen liegt so klar auf der Hand, daß sich jedes weitere Wort erübrigt. Aber es ist wirklich ein wenig geistlos, von ihr auf einen ausschließlichen Gegensatz der Geister zu folgern. Kant ist es ja doch, der durch Schiller die Freundschaft zwischen Goethe und Schiller stiftete. In Kants Gedanken gründete sich das gegenseitige Erkennen der beiden Männer, das für beide den Aufstieg auf ihre wahre Höhe bedeutete. Schon in diesem Sinne umschließen die Namen Kant, Goethe, Schiller eine wahre Einheit des Gedankens. Goethe selber sah die eigene Gedankenwelt keineswegs als einen Gegensatz zu Kant. Er liebte es, in den Tagen der Hochflut des Kantianismus in Jena um seine Zulassung in den Kreis der Geweihten zu werben, und hörte dann über seine eigene Lehre und Rede von den geschulten Kantianern etwa die Antwort: „Es sei freilich ein Analogon Kantischer Vorstellungsart, aber ein seltsames." Es bleibt bei der Entscheidung Schillers: Goethe brauchte die Philosophie Kants nicht, aber nur darum nicht, weil er sie war und lebte. Es war ein inneres Einssein mit all ihren tragenden Gedanken, beinahe inniger noch als einst mit der Lehre des Spinoza. Wenn Kant die notwendigen Grundbegriffe des Verstandes als die Grundgesetze der Natur lehrt, – was war denn in dieser Grundfrage Goethes Streben als zu den Grundgesichten des Geistes zurückzudringen, die zugleich die Urgestalten des natürlichen Seins sind. Welt und Geist werden auch hier genau wie bei Kant zur Einheit miteinander gebracht: – die Grundbestimmtheiten der Natur sind auch die Organe und Grundgedanken des Geistes – „jeder Gegenstand wohl beschaut schließt ein neues Organ in uns auf", – nur daß es bei Kant um die allgemeinen Letztheiten des Erkennens, bei Goethe aber um die Grundgedanken in den entwickelten Gebieten der Natur, in Geologie, Morphologie und Farbenlehre geht. Aber gern mochte er sich zu dem bekennen, der die Wirklichkeit als Tat des Geistes aufschloß und von dem er in einem recht innerlichen Zugehörigkeitsgefühl sagte: eine Seite in Kant gelesen wirke auf ihn, wie wenn er in ein helles Zimmer trete. Es ist die Stelle vom anschauenden Ver-

stande, an der sich bei Kant selber die volle Klarheit über das Verhältnis mit Goethe eröffnet. Es ist die tiefsinnigste Stelle im Werke Kants. Er bestimmt die Urbeschränktheit des menschlichen Verstandes. Sie liegt darin, daß unser Verstand immer nur gegebene Empfindungs- und Anschauungsinhalte auf die Einheit der Begriffe zu bringen vermag. In lauter Teilbegriffen sucht er das Ganze der Natur und erreicht es nie. Denken aber können wir uns einen anderen Verstand, der nicht auf diskursive Weise die Linie der Einzelbegriffe zum All vergebens zu durchlaufen suchte. Sondern er wäre intuitiv, schauendes Denken, intellektuelle Anschauung, anschauende Urteilskraft: seine Gedanken bedeuten in sich selber Anschauungen, setzen sie und bringen sie hervor. So denken wir den schöpferischen Verstand Gottes, um den Faust im ersten Monologe ringt: die Gedanken Gottes sind in sich selber Wirklichkeiten, – er denkt, und es ist da. Mit der feinsten Hand zieht Kant genau an dieser Stelle die Grenzlinie zwischen den metaphysischen Verstiegenheiten und den Möglichkeiten wissenschaftlicher Erkenntnis. Dies Schöpfer-Erkennen, wie es etwa Spinoza in seinem System auf sich nimmt, ist dem Menschen versagt. Sein Erkennen wird nie das schaffende Schauen des Alls als eines Zusammenhangs reiner rationaler Notwendigkeiten, weil er eben nicht der Schöpfer ist. Er ist nicht der urbildliche Verstand, sondern bleibt im nachbildlichen befangen. Nehmen wir aber das Wort Goethes: es ist gar nicht so schwer, der Herrgott zu sein, wenn die Schöpfung einmal da ist. Wie steht es mit dem schauenden Erkennen im Gebiete des Erschaffenen: hier bleibt es als eine Methode vorstellbar und wäre dann die höchste, die es gibt, – ein Denken, das schauend die letzten Urbedingtheiten der Erscheinungen ergreift und sie erblickt, wie sie unter sich wandelnden Bedingungen sich in die Fülle der Erscheinungswelt entfalten. Dies ist das Denken Goethes. In diesem Sinne hat er selber auf das genaueste sein Eingreifen in die Welt der Kantischen Erkenntnislehre erkannt. Er führt die Worte über den intuitiven Verstand, die anschauende Urteilskraft an und fährt fort: „Zwar scheint der Verfasser hier auf einen göttlichen Verstand zu deuten, allein, wenn wir ja im Sittlichen durch Glauben an Gott, Tugend und Unsterblichkeit uns in eine obere Region erheben und an das erste Wesen annähern sollen: so dürft es wohl im Intellektuellen derselbe Fall sein, daß wir

uns, durch das Anschauen einer immerschaffenden Natur, zur geistigen Teilnahme an ihren Produktionen würdig machen. Hatte ich doch erst unbewußt und aus innerem Trieb auf jenes Urbildliche, Typische rastlos gedrungen, war es mir sogar geglückt, eine naturgemäße Darstellung aufzubauen, so konnte mich nunmehr nichts weiter verhindern, das Abenteuer der Vernunft, wie es der Alte vom Königsberge selbst nennt, mutig zu bestehen." Das Abenteuer der Vernunft ist die Erfassung der Natur als einer Einheit gesetzlichen Bildens von den niedersten Wesen bis zum Menschen, mit der Goethe die moderne Entwicklungslehre vorbereitete. So stellt er das eigene Erkenntniswerk bewußt als Krönung und Vollendung in die Kantische Systematik des Erkennens hinein.

Was er hier war – die Erfüllung und Vollendung Kants –, das war er im Ganzen seiner Geistigkeit. Kants Suchen nach der unbedingten Erkenntnis findet im Sittlichen sein Ziel: wir haben das Erkennen des Unbedingten im Erkennen unserer unbedingten Pflichten. Die unbedingte Pflicht der Sittlichkeit besteht in der Selbstbestimmung durch die Idee der unendlichen Aufgabe, in der unser Leben zu seinem Sinn kommt. Die Idee des Sittlichen erschließt weiterhin das Gebiet des Schönen und der Religion. Im Guten leben heißt das Gesetz des heiligen Willens anerkennen als die letzte unbedingte Gewalt des Lebens, heißt in Gott sein, und es ist kein Weg zu Gott als durch die Tat. Dementsprechend dürfte denn gesagt werden, daß wir im Schönen eine Welt erschaffen, – freilich nur im Spiel der Einbildungskraft und als eine Welt des Scheins, – in ihr aber gibt eine neue Natur sich selber ihr Gesetz, das sie rein erfüllt; – so stellt sich das Unbedingte des Gesetzes im Bedingten dar, das Göttliche kommt zur Einheit mit der Erscheinung im Spiel des Scheins. Goethe lebte den Urgedanken der Kantischen Ethik in einer Weite der Erfüllung, wie sie seiner Schulfassung wahrhaftig nicht abzulesen war: sein ganzes Dasein war die Selbstbestimmung im Sinne der Sendung, die als das Gesetz seiner unendlichen Aufgabe seinem Leben den Sinn schuf. Das Ganze der Welt wurde hier die unendliche Aufgabe seiner Wahrheit. Er lebte sie als das Einswerden mit dem göttlichen Willen des Heiligen, der ihm im All der Erscheinungen in der Einheit seiner schaffenden Gedanken offenbar ward. Er lebte sie so, daß sein ganzes

Dasein reine Darstellung seines sich in ihm erfüllenden Lebensgedankens wurde: dies Dasein selber wurde große Kunst. Goethes Kunst war nichts als der symbolische Widerschein seines Lebens. So wurde das Dasein Goethes zu einer einzigen großen Bestätigung für die Wahrheit der Kantischen Lehre. Was Schiller aussprach, war ja in dem Werke Kants begründet und angelegt, die Philosophie Kants war die Deutung des Goethischen Wesens. Kants Philosophie ist die Lehre vom Geiste in seinen schöpferischen Möglichkeiten. Goethe war der Geist, den Kant begriff, – er war das Leben des Geistes, den Kant auseinandersetzte, – er war die Erfüllung Kants. Die Einigkeit Goethes mit Schiller in allen tragenden und letzten Gedanken für Leben, Bildung und Kunst ist die Einheit im Geiste zwischen Kant, Schiller und Goethe: – diese Einheit ist der deutsche Geist. Man verflacht und zerstört die Erfassung der deutschen Geistigkeit, solange man diese Einheit nicht begreift oder sie leugnet. Wir stehen bei der wichtigsten und tiefsten Grundfrage der deutschen Bildung. Nichts stellt so sehr wie dieser Befund die große Tatsache heraus, daß damals die Zeit des deutschen Geistes erfüllet war. Es war die deutsche Aufgabe, den Geist in seinen reinen Urgestalten zu verstehen, um ihn zu leben. Kant löste die Aufgabe als Philosophie, indem er den Geist in seinen Grundgestalten des wissenschaftlichen Erkennens, des sittlichen Handelns, des künstlerischen Bildens, des religiösen Glaubens begrifflich bestimmte. Goethe stellte den deutschen Geist in seiner vollen Selbstentfaltung dar, indem er ihn lebte. Schiller war der große Vermittler zwischen dem Erkennen und dem Leben. Indem Schiller in der Anschauung Goethes den Durchbruch zum letzten Gedanken seiner Philosophie gewann, schuf er zugleich den Durchbruch der Philosophie von Kant zu Hegel und bildete, der wahre Träger der Idee, die Philosophie von der kritischen Grundlegung zur philosophischen Weltlehre weiter. Goethe, ein philosophisches Kind, half in seinem Wesen und Sein der Philosophie zu ihrem höchsten Unternehmen. Die Freundschaft Goethes und Schillers, die den fernen Kant mit umschloß, die der Höhepunkt des deutschen Geisteslebens war, vereinigte wie keine Epoche menschlicher Bildung vorher die höchste Höhe der Reflexion mit der tiefen ewigen Kindhaftigkeit der deutschen Seele. Das große Kind Goethe erfüllte den Philosophen ihr letztes Ahnen als Fleisch ge-

wordene Wahrheit einer höheren Art, als das begriffliche Denken sie bietet. Die ewige Vernunft war wieder einmal Fleisch geworden. Der Logos wandelte unter den Menschen als das richtige Kind Gottes: aus diesen Kinderaugen leuchtete die göttliche Wahrheit.

So kam das deutsche Geistesleben auf seine Höhe allein durch die Wahrheit. Zwei Männer des tiefsten Erkennens erstiegen diesen Gipfel, – nicht Lernende der Wissenschaft, wie es jeder ernsthafte geistige Arbeiter, auch jeder ernste Dichter dieser Gegenwart sein muß, sondern selbsteigene Schöpfer und Bahnbrecher neuer Erkenntnis, Fortbildner beide der Wissenschaft genau an den Stellen, an denen sie zum Leben durchbrach. Zusammen umspannten sie das All des wissenschaftlichen Geistes. Die ganze Breite des Naturwissens vereinte sich mit dem Gedanken der Geschichte, und beide gewannen den tiefsten Blick in sich selber durch die Philosophie. Die tiefsten Erkennenden, waren beide zugleich dichterische Gestalter; – vielmehr sie fanden beide in ihrer Dichtung erst das letzte Wort ihrer Wahrheit. Auch als Dichter umspannten sie das Ganze der dichterischen Möglichkeiten. Vom Liede ging Goethes Weg über die epische Dichtung zur Dramatik, soweit sie dem Lyriker und dem Epiker zugänglich ist. Schiller als der große Gedankendichter fand in Spruch, philosophischem Gedicht und Ode jene Dichtung eigenster Art, in der der Gedanke selber dichterisch wird, und berührte die epische Dichtung in seiner Ballade durch die Darstellung der großen Schicksals- und Geschichtsgedanken, auf denen die Bedeutsamkeit des Menschenlebens beruht. Aber die eigentliche Lebensform seiner Dichtung war das Trauerspiel; – dies ist für ihn sein Gedanke vom Menschenleben, wie es in seiner ewigen Tragik sich offenbart als der Kampf mit dem Schicksal um den höchsten Preis der Freiheit. Schiller führte an seiner Hand den großen Freund auf die Höhe des deutschen Geisteslebens; – beide standen sie oben in ebenbürtigem Werte. Dies war nur möglich durch die Hoheit ihres Menschentums. Es ist der einzige Fall in der Geschichte des Geistes, in dem der Neid zwischen den Größten, die gleichzeitig und miteinander ihr Volk in seiner Geistigkeit vollenden, ausgelöscht war. Neid ist das Urlaster des Deutschen, – er ist auch das Urlaster des Geistes. Denn je angespannter der Geist im Einzigen einer übergroßen Aufgabe weilt, um so dringender sucht er auszuschließen, was neben ihm in ähnlichen

Höhen waltet. Der Geist strebt immer, der eine Gott zu sein, neben dem du keine anderen Götter haben sollst. Hier war ein Allerhöchstes der Aufgabe, aber der Neid schwieg. Denn die Aufgabe war eine gemeinsame, – sie selber schloß den Neid aus. Es galt die höchste Sache und galt die Sache allein. Die Sache war die der Wahrheit, war die des Geistes selber: den Geist in der Allheit seiner Schöpfermöglichkeiten zu vollenden und damit der Deutschheit ihren höchsten Ausdruck zu geben, – das war die Aufgabe. Jede große Tat des anderen war Hilfe am eigenen Werke, jedes Wachsen des anderen eigenes Wachstum. Nur in solch vollendeter Sachlichkeit kann es Neidlosigkeit geben; – nur in solcher neidlosen Sachlichkeit kommt deutsches Wesen zu seiner vollen Tugend. Die beiden größten Dichter und Geister Deutschlands wurden Vorbilder der sittlichen Vollendung: sie haben uns das Rätsel der deutschen Tiefe gelöst. Für den Deutschen gibt es eine volle Entwicklung alles Besten in ihm nur in einem Glauben, mit dem die Wahrheit ist. Es war der Glaube der Wahrheit mit allen Aufgaben für Wissenschaft und Dichtung, der Goethe und Schiller in der großen Neidlosigkeit als eine wahre Gottesgemeinde, die werden will, umschloß. Schwerer war es für Goethe, denn Schiller hatte die Bühne und hatte den lauten Zuruf des Volkes. Goethe aber hatte die Gewißheit, im Ewigen und seiner Fülle noch tiefer verwurzelt zu sein. So war nun jedem durch den anderen ein Jahrzehnt der großen Segensfülle gegeben, und die Ernte des deutschen Geistes wurde reif.

VI

Das Bündnis, das Goethe und Schiller miteinander schlossen, war ein Bündnis der Tat. Es handelte sich nicht darum, einen Inbegriff von Überzeugungen miteinander in mündlicher und schriftlicher Aussprache zu klären. Die Überzeugungen lagen fest, in ihnen brauchte die gegenseitige Übereinstimmung nur ein einziges Mal und ein für allemal ausgesprochen zu werden. Es handelte sich um ganz bestimmte Arbeiten, in denen jeder von dem anderen die entscheidende Anregung erhielt. Als zwei rechte Künstler sind sie, und zwar im Wissenschaftlichen nicht minder als im Dichterischen, am Werke. Nur der Künstler kennt die beseligende Handwerkslust am Machen und Vollbringen, – hier im Innersten der Tat spricht jeder dem andern zu und hilft ihm auf dem

Wege zur Vollendung. Freilich aber geht es bei dieser Handwerkskunst um die letzten Dinge im Wahren und im Schönen. Wie das geklärte eigene Gewissen weckt und stachelt einen jeden der andere im Tiefsten des eigenen Lebens. Wie durch ein Wunder wird durch den andern ein jeder sich selber in erneuter und gedoppelter Kraft geschenkt, wie wenn Antäus die Mutter Erde berühre. Wirklich gibt jedem der andere die Erde, aus der seine Wurzeln die beste Kraft ziehen. Jeder lebt sich selber entgegen und gewinnt in diesem Wachsen durch den andern den Antrieb zur eigenen Höhe. So erhält sich in ihrem Bunde jeder in seiner angeborenen Art. Goethes Art ist wie ein Baum emporzublühen und sich auszubreiten im stillen unwiderstehlichen Triebe der Natur. In allem, was er ist und gibt, gibt er sich selber ganz, nehme jeder, so viel und so gut er es kann. Demgemäß lebt Schiller im bewundernden Anschauen dieser kindhaften Vollkommenheit; und indem er mit allen Poren seines Wesens sie in sich hineinsaugt, nimmt er in sich selbst hinüber etwas von dieser Kraft und Reinheit der Anschauung und geschmeidigt sein in den Begriffskünsten und Begriffsfreuden scharf gewordenes Wesen zu einem neuen Dichtertum. Goethe weist uns und ihn nicht bewußt zurecht wie ein Lehrer, sondern er bildet, indem er uns und Schiller als einen Teil in die eigene große Selbstbildung hinein nimmt. Sein Schaffen, auch sein bildendes Schaffen ist das Empfangen des anderen in sich selber. So, indem er ihn in sich selbst empfängt, erfährt er auch die Einwirkung des anderen. Schiller ist in jedem Augenblicke bewußte Selbsttätigkeit. Er ergreift in gesammelter Tatkraft, er sucht in gesammelter Tatkraft vorwärts zu treiben. Goethes Weise erschien ihm zuweilen wohl als ein Schlendern, in dem Schlendern lauerte die Gefahr, im gemächlichen Ausbau des ungeheuren Erkenntniswerks den Dichter zuletzt zu verlieren. Da war der Jüngere im Leben des Älteren wie ein beständiger Sporn. Wie er im Wissenschaftlichen als Philosoph überall die entscheidenden und tragenden Begriffe ergriff, trieb er zum Bestimmen und zum Vollenden. Wie Schiller selber gerade jetzt in dem neuen Dichter Schiller sich den letzten und höchsten Ausdruck des eigenen Geistes unter wahren Schmerzen gebar, so hielt er Goethe an seiner Dichterpflicht als der letzten Gestalt seiner Wahrheit und Leistung fest und trieb ihn in eine neue Blütezeit seines dichterischen Schaffens hinein. Jeder wurde durch den andern zum Dichtertum als dem eigentlichen Sinn

seines Lebens zurückgebracht, – Schiller, indem in der Anschauung Goethes der neue Dichter in ihm sich erschuf, Goethe, indem dem zur Ruhe Geneigten keine Ruhe gelassen wurde. Aber auch er schritt durch mancherlei Schwanken zu neuen Vollendungen fort. Es ist das ganze Symbol für diese Beziehungen, daß es Schiller war, der im Faustfragment das Hauptwerk Goethes erkannte, den „Torso des Hercules", der Goethe zur Vollendung des Gedichtes aufrief und durch dessen Ruf es schließlich zur Vollendung des Ersten Teils kam. Nachdem der erste abgeschlossen, war die Beendigung durch den Zweiten Teil nur eine Frage der Zeit. Unter Schillers unmittelbarer Einwirkung also kam es zu jener Einheit und Ganzheit des Goethischen Lebens, wie sein Faustgedicht sie ausdrückt. In den neuen Faustszenen kam Goethes Dichtertum der Schillerzeit auf seinen Gipfel. Wieviel sagen und bedeuten doch Goethes spätere Worte: „In diesem Drange des Widerstreits "[zwischen Natur und Kunst, die beide in Goethes Behandlungsweise das Ganze seiner Seelenkräfte forderten]„ übertraf alle meine Wünsche und Hoffnungen das auf einmal sich entwickelnde Verhältnis zu Schiller; von der ersten Annäherung an war es ein unaufhaltsames Fortschreiten philosophischer Ausbildung und ästhetischer Tätigkeit. . . . Für mich war es ein neuer Frühling, in welchem alles froh nebeneinander keimte und aus aufgeschlossenen Samen und Zweigen hervorging."

Vom Tasso zum Ersten Teil des Faust führt Goethes Weg über die Römischen Elegieen und die Venezianischen Epigramme zu Wilhelm Meister und Hermann und Dorothea. Die Elegieen und die Epigramme liegen vor der Schillerzeit, in die bereits begonnene Arbeit am Wilhelm Meister trat Schiller hinein. Auch jene früheren Gedichte fanden in ihm gleichsam den ersten ebenbürtigen Leser. Reineke Fuchs, ein Mittelding von Übersetzung und Bearbeitung, fällt auch noch gerade vor die Schillertage. Er ist das Gedicht, mit dem Goethe den Ekel der furchtbaren Allzuwirklichkeiten, wie er sie in der Campagne in Frankreich erfuhr, sich von der Seele schrieb. Seltsam genug wird diese Dichtung des dreisten und nüchternen niederdeutschen Weltverstandes im Vers des heroischen Hexameters gegeben und bedeutet für Goethe ganz wesentlich zugleich ein Stück bewußter Schulübung für die epische Form. Man möchte sagen, daß in dieser Hinsicht auch hier der Italiener oder der Römer Goethe sich nicht verleugnet, während er doch einen Stoff

angriff, der allem Klassischen so sehr wie nur möglich entgegengesetzt ist. Eine unheilige Weltbibel! Das ist die Welt der Wirklichkeit, in der der Gute ein Tropf ist und der Schlechte triumphiert, – in der die Mächtigen und allem voraus die Kirche immer nur ihre Ohnmacht erfahren und das Volk, indem es sich scheinbar beugt, unbekümmert das eigene Leben führt und lacht. In der heiligen Bibel ist die Welt Gottes, und der Gedanke seins Reiches steht richtunggebend über dem Leben und Völkergeschehen auf. In der unheiligen Bibel ist die Welt des Teufels oder, was vielleicht noch schlimmer ist, des Fuchses. Der Schelm behält immer recht, der Lump setzt sich jedesmal durch, dem Schurken fallen die Preise zu, der Redliche wird betrogen und geschunden; – die Wirklichkeit, wie sie in der Erfahrung des bloßen Verstandes aussieht, wird mit derbem Volkshumor erfaßt. Die Tiere sind der ewige Mensch, da der Mensch immer ein Tier bleibt. Dies alles ist ein einziges Lachen über den Schein aus dem Vollbesitz der ernüchterten Wahrheit. Das Lachen ist nicht froh, es ist bitter, aber es ist dennoch ein Lachen der Kraft. Mephistopheles schreibt das Epos von der großen und der kleinen Welt, vergißt auch hier in aller Bosheit seine unausrottbare beinahe gutmütige Überlegenheit nicht, die immer die Gutmütigkeit der Teufelsklaue bleibt, und schmiegt sich schmunzelnd in die Maske – er liebt ja die Masken – der großen Form.

Die kleinen Gedichte Goethes nach der Wiederkehr in Weimar sind fast alle Dichtungen unbedingt betonter Erotik. Sie behalten in aller Anmut ein gewisses Letztes von Sprödigkeit und lösen sich weder in einem Strom des Wohllauts noch in die volle Unmittelbarkeit des Gefühls. Es ist, als suche der Dichter, der von der bildenden Kunst kommt, noch den Übergang: er zeichnet die feinen Bildchen, und die Reinheit der sichtlichen Gestalt scheint alles. Dies ist in seiner Liebesdichtung die unwillkürliche Wiederkehr der antiken Poesie, in der Bild und Lied eine vollkommene Einheit sind, das Bildwerk dichterisch, die Dichtung bildhaft wird. Dieser Stil, der dem heimgekehrten Römer in Weimar offenbar ein Bedürfnis war, schafft sein großes Werk in den Römischen Elegieen und wird in ihnen erst völlig frei. Wenn Goethe in ihnen seine Christiane als ein Stück römischer Seligkeit umfaßt und freilich auch des römischen Liebchens gedenkt, so bezeugt sich darin, wie dem Dichter auch das eigene Leben sich unwillkürlich umdichtet und dadurch

erst zu seinem wahren Sinn kommt. Unablässig schafft in ihm die bildende Kraft: in den Armen Christianens genoß er weiter das römische Künstlerglück, das ihm im nordischen Nebel entschwand. Die Elegieen sind das Lied vom Glück der reinen Sinnlichkeit. Unbekümmert spricht es sich aus als ein eigenes Recht und, insofern der Mensch ein Sinnenwesen ist, als ein unbedingtes Recht, als das Recht der Natur. War es der Sinn des italienischen Daseins für Goethe, ihn ganz wieder zur Natur zu machen und in die frohe Einheit des Lebens mit den großen schaffenden Kräften der Natur zurückzubringen, so ist dies das Italien, das Rom Goethes, ohne Rücksicht auf Sitte, Vorurteile und gesellschaftlichen Anstand, zumal in der verderbten Welt, aber ebensosehr ohne Frechheit, Unanständigkeit und Lüsternheit, – die Unschuld der Sinne, die kindlich unverkehrte sinnliche Kinderseele der Menschheit, – jene Unschuld, die wir uns, vermutlich ganz mit Unrecht, als den Vorzug des Altertums denken, die aber freilich in südlichen Völkern leichter gedeiht als im Norden, – ein Stück Unschuld des Südens. In ihr ist der Liebende mit der Geliebten reine, unverkümmerte, unverfälschte Natur. Nun aber ist es doch eben römische Liebe, – sie trägt der Hintergrund der gewaltigen Stadt, die Roma aeterna, mit ihrer ganzen Geschichte, die Hauptstadt der Welt, das Rom der Könige, der Freiheit, Julius Cäsars, der Kaiser, aber auch der Päpste; – der Kardinal, der Abbate flüstern in der Ferne, – das Rom der großen Architektur, das größte Ruinen- und Trümmerfeld der Erde, die Stadt der Renaissance- und der Barock-Paläste. So ist die Natur umfaßt vom Geiste hoher Bildung, – die Sinnlichkeit ist Geist, so wie der Geist ganz in Sinnlichkeit eintaucht. Gerade dadurch wird es die Dichtung von Goethes italienischem Leben, in dem es zur Wiederherstellung der Einheit von Natur und Geist kam. Der römische Geist ist der Geist der römischen Götter, wie denn alles Antike nur von der Seite der Mythologie ganz erfaßt werden kann. Die römischen Götterbilder umstehen das Gemach, die römischen Göttergeschichten huschen durch die Lieder, – Götterglück ist das naive Glück ewiger Liebe. Unter den Göttern wieder ist es der eine, der seine Fackel durch alle Verse trägt, – Amor, unermüdlich bedankt, unermüdlich besungen von den von ihm in der Seligkeit des Besitzes Beglückten: Amor nicht im Sinne der süßlich gewordenen Phrase, sondern als der, der eigentlich hier stehen sollte und freilich hier nicht stehen kann, als der

Eros, der schon für Platon der Genius ist, in dem sich das Sterbliche an das Unsterbliche knüpft, – der göttliche zeugende Geist des Lebens. So wird die Gegenwart völlig zum Altertum und gegenwärtige lebendige Liebe antike Liebespoesie, – ein traumhaftes Ineinandergehen der Zeiten, aber ein Traum der äußersten Helle. Dies alles wird in das Gewand der antiken Dichtung gefaßt – nach dem Vorbild der römischen Elegiker, die alle hier weit übertroffen sind. Die Distichen der wechselnden Hexameter und Pentameter bewegen sich mit der größten Leichtigkeit im Gange des antiken Verses. Es ist wie die völlige Einheit von Natur und Geist, so die völlige Einheit von Altertum und Gegenwart, – als schreibe ein römischer Dichter, aus langem Schlaf erwachend, in deutscher Sprache und weiß es nun freilich nicht recht, wie ganz er als Römer ein Deutscher ist: eine hohe, ferne und entfernende Kunst. Auch in dieser Hoheit liegt die Erhebung über alle bloß tierische Sinnlichkeit.

Aber freilich beginnen damit die Goethischen Dichtungen, die nie das ganze Volk gewinnen können. Eine starre Schranke gegen die wahre Volkstümlichkeit richtet sich auf. Die deutsche Dichtung zahlt teuer dafür, daß ihr Aufstieg zur Höhe nur auf dem Wege über seltenste und feinste Bildung möglich war. Gegen die Römischen Elegieen werden zwei Gegner mit ihrer Verdammung nie verstummen. Es sind die vielen, die den Stoff nicht ertragen, alle, denen ein Stück Muckertum in ihrem Blute liegt, – und wie vermuckert ist das Blut der modernen Welt. Dies ist die Gegnerschaft aller pfäffischen Naturen. Man kann ein Priester sein, ohne ein Pfaff zu sein. Ein Priester ist, wer, aufrichtig dem Göttlichen hingegeben, den Segen des Göttlichen an die Menschen bringt, nicht allein im Wort, sondern vor allem im Leben. Dies gehört zum Größten, was der Mensch erreichen kann. Ein Pfaff ist, wer richten und herrschen will im Namen eines Systems dogmatisch angenommener Begriffe, seien es theologische oder moralische oder gesellschaftliche: es gibt auch Pfaffen der Aufklärung. Der Dogmatismus der Sitte wirkt sich nirgends starrer als auf dem Gebiet des Geschlechtlichen aus; – nirgends kommt es so sehr wie hier zu einer völligen Fremdheit und Gegensätzlichkeit zur Natur, bis endlich gar das Sinnliche als solches für Schmutz und Gemeinheit gehalten wird, während es doch, was gottlob! jede wahrhaftige Liebe weiß, nur

in der Unschuld der Sinne ein reines Leben gibt. Pfaffen der Geschlechtsmoral sind – seltsamer oder nicht seltsamer Weise – oft die Frauen, die doch der Natur näher stehen. Diese Gegner nehmen Anstoß an der Natürlichkeit der Römischen Elegieen. Andere stoßen sich gerade an ihrer Künstlichkeit. Ihnen bleibt das Antike bis in den Vers hinein Maskerade einer fernen und fremden Welt: die Einheit von Altertum und Gegenwart vermögen sie nicht zu sehen. Diese Gedichte verlangen ein reines natürliches Herz und sichere Bildung. Denen, die sie in solchem Geiste zu nehmen vermögen, sind sie hohe Schönheit, der reine Ausdruck für den letzten Sinn des Italienlebens in Goethe, denn dies war es ja, was er dort erstrebt: im Altertum die reine Menschlichkeit zu finden und sie als Gegenwart mitzuleben in der Einheit von Natur und Geist. So in ihrem tiefsten Sinne angeeignet sind auch diese Gedichte, auf dem dornenreichsten süßen Blütenfelde der Seele, eine große Tat von Goethe dem Befreier. Auch sie bedeuten ein Einmaliges in seinem Leben und Schaffen, – die Lust an dieser Art Dichtung ging bald vorüber und klang völlig ab. Es war das Abklingen seiner römischen Seele in seinem neuen deutschen Leben. Mit diesem Abklingen war die Befreiung geschehen; – die deutsche Seele richtete sich ein nach ihrem eigenen Recht.

Die Venezianischen Epigramme, den langen leeren und einsamen Tagen des Wartens in Venedig leicht und üppig entsprießend, sind nicht mehr das Nachklingen eines vergangenen Glücks in einem neuen, – sie gehen ganz aus zufällig bewegter reicher Gegenwart hervor. Sie streifen auch die Gebundenheit um den einen Gedanken der sinnlich beglückten Liebe ab und schillern und flimmern vielfältig wie die Welt, die den Dichter umfängt. Sie entwickeln ihm eine neue Waffe und Kunst der pfeilgleich zugespitzten Rede, die bald, und manchmal bis zum Tode verletzend, trifft, bald in ihrer Glätte und Blankheit die flatternden Lichter des eilenden Tages auffängt, immer aber leicht beweglich bleibt wie das Leben selber, das Leben der einzigen Stadt und vor allem das Leben des allen Reizen der Welt geöffneten Herzens. Man wäre versucht zu sagen: Goethe geht von seiner Seite den kommenden Xenien entgegen. Aber durch alles hindurch zieht sich als das Bleibende, als das rechte Herz seines gegenwärtigen Seins Liebe, Treue, Sehnsucht, Wonne zu der fernen Geliebten, dankbar und aufrichtig immer aufs neue bekanntes Glück. Die Annäherung an die Welt antiker Vorstellungen

bleibt auch hier gewahrt, noch ist es hin und wieder, als schriebe ein römischer Epigrammatiker, eher doch schon ein griechischer, in deutscher Sprache, – aber dies ist doch nur noch wie das Kranzgewinde, mit dem der neue Grieche seine hohe Bildniskunst umschlingt: – es ist das Bildnis der seltsamen Stadt Neptuns mit ihren Palästen, Kanälen und Gondeln, ihrem Patron, dem heiligen Marcus, ihren Gemälden und Resten griechischer Kunst, aber auch mit ihren Spelunken, Gaunern und Gauklern, – es ist, mehr als das, in der Stadt, die alles zu Märchen, Traum und Wunder macht, das Bildnis des Lebens, das traumhaft wechselnd, wunderbar reich in den Vers gebannt wird. Das Meer und sein Getier bleibt nahe. Zu müßiger Ruh verurteilt, bekennt sich das Herz einmal mit seinen Launen, seinen Neigungen und vor allem seinen Widerwärtigkeiten. Ein wahrhaft freies Herz, das wohl in die Frechheit hinüberstreift und selbst vor der Lästerung nicht zurückbebt, – Christus und die deutsche Sprache bekommen Worte, die auch dem starken Sinn, der zum Folgen bereit ist, zu weit gehen, – ein Herz, dem die schönen Kinder wie zierliche Tierchen sind und das bei den Künsten des Gauklers mit seinen Mädchen auffallend lange verweilt, – ein goldenes Herz dann doch in dem ewigen Lied der Huldigung und des Dankes für seinen Fürsten, im Spiel der Sinnlichkeiten reich und tief in wahrer Liebe, im Wirbel und Sprühen der dreisten Einfälle festgegründet in wahrer Weisheit. Ein Büchlein des geistreichen Müssiggangs ohnegleichen!

Als Gewinn der italienischen Reise plante Goethe die Vollendung der unfertigen Werke Iphigenie und Egmont, Tasso und Faust. Er unterschätzte die Schwierigkeiten nicht und empfand diese Aufgaben, besonders den Faust, der dann doch Bruchstück blieb, oft als eine drückende Last. Wäre diese endlich abgewälzt, so wollte er an den Wilhelm Meister gehen, zu dem ihn eine besondere Neigung zog. Er sollte also das erste große Werk der endlich frei gewordenen Seele sein. Er wurde das rechte Werk der beginnenden Schillerzeit. Eben für die letzte Formung angesetzt, wurde er ganz eigentlich unter den Augen Schillers und unter seinem schöpferisch mitarbeitenden Anteil vollendet, – das Werk, an dem das Wunder des Goethischen Genius in seiner Unmittelbarkeit für Schiller sich so recht enthüllte, – das Werk, an dem das neue Künstlertum Goethes, wenn auch unter Schonung des Dichters, der er einst

war, auffallend zutage trat. „Wilhelm Meisters Theatralische Sendung" – das war wie eine der letzten Opern Mozarts, wie „Die Zauberflöte", wie „Don Juan", als spiele Apollo selber mit dem unversieglichen Lächeln der Götter die Leier zu allen Trauerspielen und Trauerernsten der Menschen. Das rechte Goethewort des naiven Dichters von der gutmütigen, in die Dinge verliebten Beschränktheit, die den Dichter bezeichne, oder jenes andere, das wohl zugleich als eine leise Mahnung an den ideenhungrigen Schiller gemeint war: „Lust und Liebe zu den Dingen ist das einzige Reelle und das einzige, was Realität hervorbringt" – das Werk solcher Worte, solcher Gesinnungen war der Wilhelm Meister in seiner alten Gestalt. „Wilhelm Meisters Lehrjahre" bieten sich als die Dichtung jenes neuen Künstlertums dar, in dem der bewußte Gestaltgedanke alles beherrscht und die Einheit von Natur und Geist das unerläßliche Gesetz ist. Es ist unrichtig, hier einen unheilvollen Einfluß Schillers auf Goethes Arbeitsweise erspähen zu wollen. Der neue Goethe ging von selber den Weg, der ihn Schiller nahe brachte, und wußte im übrigen sich der Schillerschen Bedrängung sehr gut zu erwehren, sobald sie ihm mit fremden Forderungen kam.

Die sechs Bücher der Theatralischen Sendung gehen in die vier ersten Bücher der „Lehrjahre" zusammen. Genau die Hälfte also des vollendeten Buches ist alt, die Hälfte neu. Aber auch die vier alten Bücher erfahren eine durchgreifende Umarbeitung; – es ist der richtige Umguß aus naivem Dichtertum in bewußte Kunst. Hier wird nicht Natur in Kindeslust empfangen, wie sie hindurchströmt durch ein Kindesherz, – hier wird geordnet und zurechtgestellt. Wir beginnen nicht, indem wir die Kindheitsgeschichte Wilhelms fortlaufend erzählen, – mitten im Verhältnis zu Mariane setzt der Roman ein. Den sehr gekürzten Bericht über die Kinderjahre gibt in immer noch endloser Erzählung Wilhelm selber der in seinen Armen schlaftrunkenen Geliebten, – eine starke Zumutung für ein liebebereites Mädchen. Der weitere Gedanke der gewollten Komposition scheint gewesen zu sein, die wichtigen Gestalten der zunächst folgenden Entwicklung möglichst frühe einzuführen und so die Durchsichtigkeit und Klarheit des Ganzen zu fördern. Wanderbühne und Schmiere werden kürzer abgetan, Wilhelms erster Versuch mit eigenem Schauspielertum fehlt so wie der lustige Zusammenbruch des schwindelhaft unhaltbaren Unternehmens: unersetz-

lich Köstliches ist verloren gegangen. Doch bleibt genug und wird auch genug unverändert übernommen, um im ganzen Charakter und Sinn jener ganz im Schauspielerischen und Spielerischen webenden Bücher zu bewahren. Das Neue aber steht ganz bewußt unter dem Gedanken der Bildungsgeschichte. Jetzt erst und infolge dieser Verschiebung des Gedankens kann die selbst in der Kürzung noch liebevoll breite Ausführlichkeit bei der Schilderung des Theaterwesens ein wenig befremdlich scheinen. Das Leben wird im Theatralischen gespiegelt. Aber der offenbare Fortschritt wird dadurch gewonnen, daß der Held in das wirkliche Leben hineinschreitet: es ist der Fortschritt vom Schein zur Wirklichkeit. Früher schwelgte die gutmütig verliebte Beschränktheit in dem Ausbreiten von so viel Nichtigkeiten, Belanglosigkeiten, gesellschaftlichen Minderwertigkeiten innerhalb der bunten Theaterwelt mit ihrer rechten Theaterliebschaft, dem Vagabundenleben, der Kleinbürgerdrolligkeit, der Schmiere, – und wie wälzten wir uns darin! Dann berührten wir wohl das höhere Leben der gräflichen Herrschaft, aber um auch hier mit breiter Ausführlichkeit im Kleinen zu verweilen. Wir schlängelten uns an Serlos ernsthaftes Theater heran, das Spiel gewinnt an Gehalt. Nun erst geht die Gestalt Shakespeares als des großen Führers zum Leben über dem kleinen Getreibe auf: die wunderbare Besprechung des Hamlet – die erste rechte Entwicklung einer großen Dichtung aus dem schöpferischen Keim des künstlerischen Gedankens – deckt die Tiefen und die Größe der Bühnenkunst auf. Aber der Geist der Betrachtung war es, der den Sinn all dieser Nichtigkeiten gab: wie die Sonne sich im Tümpel spiegelt, so waltet in dem allen dennoch derselbe große Strom des Lebens, das immer gleiche Menschentum in seiner kleinen Selbstgefälligkeit – Schicksale, die sich so wichtig nehmen und die vor dem Unendlichen so gering sind, – das Schauspielervölkchen in seiner menschlichen Geringfügigkeit und seiner wahnsinnigen Selbstüberschätzung. Da das Menschenleben in solch einem großen Teil seines Treibens Komödie ist, wird hier die Komödie Symbol des Menschentreibens, ja scheint beinahe das Menschentreiben selbst. Das homerische Gelächter klingt darüber hin, nicht in Bosheit, nicht in Liebllosigkeit, sondern in der seligen Götterruhe der Betrachtung, in der nichts verzerrt erscheint, sondern alles als die sichere Natürlichkeit, Wahrheit, Lebendigkeit des Daseins in jener göttlichen Klarheit, die Schiller be-

wunderte. Was aber entwickelte der Dichter aus jedem seiner Bestandteile! Aus der Theaterliebschaft die ganze wogende Fülle der Leidenschaft, die Liebe mit ihrem Einzigkeitsgefühl, welches ihr Ewigkeitsgefühl ist, – dies Gefühl hebt das Mädchen, das vielleicht beim fünften Liebhaber steht, in die Reinheit zurück. Die ganze Stärke der Natürlichkeit durchdringt das Geschehen und läßt den vielleicht Zwanzigjährigen fragen, ob er sich nicht Vater glauben dürfe. Nicht nur der Herr Generalsuperintendent Herder, noch ganz andere „starke," „freie" und „schöne Geister" wie F. Th. Vischer nahmen hier Anstoß und rümpften die Nase über die schlechte Gesellschaft. Aber in Goethe spricht an solchen Stellen das durch nichts verkümmerte Lebensgefühl, dem das Fortleben im Lebendigen das höchste selbstsichere Glück ist. Schon der Goethe der Theatralischen Sendung kennt das Geschlechtliche als das Gebiet des völlig Unberechenbaren, in dem man sich über nichts wundern und niemals urteilen soll, da es außerhalb der Vernunft liegt und in ihm der Dämon des Lebens in seiner Urgewalt aller Begriffe spottet. Höher und höher empor an den Ereignissen rankt sich der Kreis der Gestalten. Aus der engen Philistrosität, die auch im Künstlerischen dem Schmierendirektor Melina als unausrottbares Erbe seines Kleinbürgertums anhaftet, steigen wir durch den immer bunteren Kreis der Gestalten mit Philine, Laertes, Friedrich, Mignon und dem Harfner zwischen dem Allzuwirklichen und dem Wunder empor zu den Großen der Erde in der gräflichen Welt, die für den Blick von unten die Sicherheit ist, die vollendete Form, das in seiner Leichtigkeit wie ein Gedicht sich gestaltende Leben, als wäre es die vollendete Kultur, die Wilhelm sucht. Aber von oben gesehen, bedeutet auch diese Welt, wo keine künstlerische Vergeistigung hinzutritt, nur ein anderes, höheres Komödiantentum – die Form ist auch alles, und in vielen ist es leere Form. Die dritte Welt ist die Serlos – ernsthaftes Theater, doch auch hier nicht sowohl ein großer Künstler als vielmehr ein übergeschickter Könner, ja Macher. Jene frühere Schmiere war gewissermaßen Theater als rohe Natur, das Theater Serlos ist Zivilisation mit ihrer Verderbtheit. Seine Schwester Aurelie haßt Philine so sehr, weil auch in ihr ein verborgener Hang ihr verwandt ist. Sie ist die von der Leidenschaft Verwüstete, das an Selbstzerfleischung zugrunde gehende weibliche Wesen. Sie geht zugrunde, weil die Leidenschaft der innerlich Kranken für den urgesunden

Mann Lothario nicht Liebe werden konnte. Diese Welt – immer noch Wirklichkeit, wenn auch sehr wunderliche, – wird durch Mignon und den Harfner als wie von einem Wunder aus einer anderen Welt des Jenseits umschlungen. Das Wirkliche weist in das Geheimnis und das Mysterium hinaus, und diese phantastische Welt rührt an die ewig geheimnisvollen Gründe. Mit dem fünften Buche hat Goethe den Versuch gemacht, die Erzählung noch einigermaßen im alten Geiste fortzuführen. Das sechste, siebente und achte Buch treten als die neue Arbeit des Abschlusses hinzu. Das fünfte Buch enthält wesentlich die so lange vorbereitete Aufführung des „Hamlet". Da die Erscheinung Wilhelms in der Rolle des Prinzen sein erstes und einziges Auftreten auf der Bühne sein sollte, so mußten die köstlichen Kapitel der Theatralischen Sendung von seinem ersten Schauspielerversuch mit dem Theatertumult, der daraus folgt, wegfallen. Unwillkürlich aber tritt in doppelter Beziehung schon das fünfte Buch in den neuen Geist der Arbeit ein. Gleich im Beginn wird der Grundgedanke im Briefe Wilhelms an den Schwager zum ersten Male ausgesprochen. Sich menschlich vollkommen auszubilden, ist Wilhelms einziges Bestreben; – der Gedanke des Bildungsromans wird bewußt betont. Es kommt damit ein Sinn, der bisher verborgen war, auch in das ganze vorhergehende Treiben, das uns so recht wie das freie Spiel des Lebens in seiner holden Zufälligkeit erscheinen wollte. Was nun vollends all diesen neuen Büchern eigen ist, tritt gleichfalls im fünften bereits in voller Deutlichkeit hervor: die Fülle von Geist und Gedankenreichtum, mit dem der weiseste und allseitigste Kenner des Lebens alle seine Gebiete durchleuchtet. Über Publikum, Schauspielkunst, Theater, Dichtung und Leben vernehmen wir wahre Kostbarkeiten der anmutigen Klugheit und des ergründenden Tiefsinns. „Wilhelm Meister" wird das Buch, in dem es quillt und überquillt von goldenen Sätzen der reichsten und tiefsten Weisheit über das Leben. Wir verlassen die holde Unmittelbarkeit, in der dies Leben sich selber unwillkürlich darstellt, und stehen über ihm in der ganzen Reife einer vollendeten Bildung. Ganz fremd kommt ein Zug hinein, der zumeist den Geist der neuen Teile vorbereitet: die Andeutung geheimnisvoller Zusammenhänge, eines rätselvollen Anteils verborgener Mächte an Wilhelms Geschick. Für die Rolle des Geistes im ersten Akt, die die Schauspieler nicht zu besetzen wissen, wird zur rechten Stunde ein Darsteller dunkel

vordeutend versprochen. Er erscheint denn auch in der entscheidenden Minute und verschwindet unerkannt, wie er kam. In seinem zurückgelassenen Schleier wird ein Zettel an Wilhelm gefunden, der ihn zur Flucht ermahnt. Also gibt es irgendwelche guten oder bösen Geister, die über sein Geschick wachen und ihn unvermerkt lenken. Im übrigen wogt es in diesem Buch mit all den fesselnden Gestalten, Serlo, Aurelie und Elmire, Philine, dem Harfner und Mignon noch unbefangen genug um den Helden mit dem Sprudelspiel des Lebens und seinen Neckereien und Ruchlosigkeiten.

Die Einfügung eines sechsten Buches mit den Bekenntnissen einer schönen Seele bereitet dem abschließenden Teil seine Gestalt. Es ist wie ein völlig neuer Beginn. Indem wir scheinbar ganz unvermittelt in eine neue, ganz entlegene Welt versetzt werden, ohne jede Verbindung mit allem, was wir bisher erlebt und erfahren, erreichen wir vielmehr die Stelle, von der aus sich die vielfachen menschlichen Beziehungen des Romans als eine Einheit, die Einheit einer Familie, übersehen lassen. Eine vornehme Stiftsdame erzählt ihr Leben und ihre Entwicklung, die sie aus der Welt zu Gott führte. Das unwillkürliche Systematisieren, das die neuen Erfindungen beherrscht, wird auch an dieser Stelle deutlich. Die großen Grundgestalten der Bildung sollen offenbar werden – zur ästhetischen Erziehung tritt die religiöse. Ästhetische Bildung, religiöse Bildung, Lebensbildung – Bildung durch die Kunst und für die Kunst, Bildung durch Gott und für Gott, Bildung durch das Leben und für das Leben folgen aufeinander. Die Religion vermittelt zwischen Kunst und Leben, zwischen dem Schein und der Wirklichkeit. Aber sie steht wie eine Insel für sich, abgetrennt von den anderen Bezirken der Kunst und des Lebens. Wenn für Wilhelm der Abschied von der Bühne die Erlösung vom rat- und ziellosen Dilettantismus und den Übergang zum wahren Künstlertum der Tat bedeutet, so hat an dieser seiner Erziehung die Frömmigkeit der schönen Seele keinen Anteil. Sie bildet nur eine Art Hintergrund des seltsam fernen und feinen Lebens, von dem die Gestalten seiner neuen Erlebnisse sich abheben. Nach Goethes eigenem bedeutendem Wort beruht das Ganze auf den edelsten Täuschungen und auf der zartesten Verwechslung des Subjektiven und Objektiven. Schwebte ihm die fromme Freundin seiner Jugend, Susanne von Klettenberg, vor, so ist doch alles sein eigenes Werk, zu dem mehr

Stimmung und Sammlung gehörte als zu einem anderen Teile. Die edle Täuschung, die Verwechslung des Subjektiven und Objektiven besteht darin, daß die vornehme Frau ihr Leben von Gott zu empfangen meint, während sie in Wahrheit Gott von der ganz besonderen Gestalt und Geschichte ihres Lebens empfängt. Dies ist der feine Hergang, wie ihr ein reiches und hoffnungsvoll beginnendes Weltleben allmählich versinkt und die Wendung zu Gott ihr einen selbständigen Gehalt des Daseins rettet. Dieser Gehalt ist es, der in ihrer Kränklichkeit und zunehmenden Vereinsamung ihr eine unendliche Fülle der Liebe und ewigen Freundesnähe in ihr Leben bringt. Wenn sie auch in den Liedern und in der Welt des Grafen Zinzendorf und der herrenhutischen Frömmigkeit den reinsten Widerklang der eigenen Gottinnigkeit findet, so wahrt sie doch immer die Unabhängigkeit der vornehmen Frau. Ihre Nichte ist die Gräfin, die Wilhelm in einer berauschenden Minute seines früheren Lebens in den Armen hielt. Auch hier ist um der Einheitlichkeit willen die Erfindung geändert, – denn in der Theatralischen Sendung spann sich nur mit der Baronesse ein kleiner belangloser Liebeshandel an. Der Neffe der Stiftsdame ist ferner Lothario, die vollendete Mannesgestalt der letzten Bücher, ihre andere Nichte Natalie, die schönste Blüte des Menschentums im ganzen Werk. So gehen alle diese verschiedenen Gestalten in den Kreis einer Familie zusammen, – die Dichtung gewinnt die Einheit der Gestaltenwelt wie des Gedankens. Eigentlicher Mittelpunkt dieser Familie ist der Oheim, der Mann der vollkommenen Welt- und Kunstbildung, der Mann des durch Kunst veredelten, in sich und mit der Welt übereinstimmenden, in großem Sinne vernünftigen Lebens, der reifen Güte, der verständig wirkenden Liebe. Auch er ist fromm – im Sinne einer menschlichen Weltfrömmigkeit, die vom Menschen als etwas Göttlichem groß denkt. Hat doch der Schöpfer selbst es nicht verschmäht, die Gestalt seiner Kreatur anzunehmen!

So ist nun nach der zarten Vorbereitung durch die gotterfüllte Seele die Pforte zum Leben aufgetan. Auch sie bedeutet eigentlich nur die letzte Gestalt eines edlen Dilettantismus, der über der Selbsttäuschung in einem selbstgemachten Schein nicht zum Eigentlichen kommt. Das echte Leben in den Menschen der Tat und Entschiedenheit behält den Plan. Sonderbarerweise geht gerade an dieser Stelle die Erfindung am meisten in das Romanhafte über. War in den ersten Büchern alles

Sinnlichkeit und ungebundene Einbildungskraft – rechtes sinnliches Volkstreiben, – so traten wir mit der schönen Seele in ein Reich des streng gebundenen Geistes. Alles war Geist, mehr noch Seele. Durch Krankheit allem Sinnenleben abgestorben, hat sie zur Befriedigung ihres Innern nur das Leben in Gott. Wir nennen sie die schöne Seele, weil sie so gesammelt mit ihrem ganzen Wesen in Gott lebt. Die vollkommene Gesundheit löst in den letzten Büchern die Krankheit ab. Aber was ist das für eine seltsame Gesellschaft – die des Abbés und der Seinen! Gewiß – alles Weltmenschen der weltläufigen Klugheit, – der Abbé mit seiner großen Einsicht und Übersicht, Jarno mit seinem scharfen, ätzenden, sicheren Verstande, der immer das Rechte trifft, aber selten liebenswürdig ist, – Lothario, den wir für das Urbild des rechten Mannes nehmen sollen. Er ist das Gegenteil eines Tugendbolds, vielmehr in allen Richtungen verstrickt in immer neue Geschichten der Liebe und Liebelei, aber im Leben der Tat bewährt, – es ist eine neue Erfindung, daß er aus dem amerikanischen Freiheitskriege zurückkommt, womit denn Amerika ein Begriff in der Welt der Lehrjahre wird, – tüchtig, tapfer, brav, heiter, seiner selbst gewiß, überlegen, mit scharfen Sinnen, richtigem Verstande, gutem Willen in eine Welt gestellt, die er meistert, aller Männer geborener Führer, aller Frauen Liebling. Auch hier ist die Lebensschule die Frauenschule. Therese und Natalie folgen einander wie die Erde und der Himmel: nur ist es jener Himmel, der die Erde zum Himmel macht. Therese die ins Ideal gesteigerte Magd, die Haushälterin in der Vollkommenheit: frisch, gerade, klar, lauter, im Grunde vielleicht kühl, doch fähig zu einer das Herz beseligenden Wärme, Natalie der Geist der Güte und Liebe selber, wie er das Wirkliche in ein einziges großes Gedicht der Wahrheit und Echtheit verwandelt. Des Mannes Weg zu sich selber ist vollendet, indem er das Weib seiner Bestimmung findet. Aber das Romanhafte schlingt sich nun um alle diese klaren und lebenswirklichen Gestalten. Wie sonderbar, daß jene Männerwelt voll Tüchtigkeit und Unmittelbarkeit zum Leben sich nicht nur vermißt, die Vorsehung zu spielen, sondern wirklich eine Vorsehung ist! Welch eine Erfindung die des Turms, – in dessen geheimem Gemach die Lebensläufe der Menschen aufbewahrt werden und die Lehrbriefe bereit liegen. Dies gibt den Anlaß, überaus viel kluge Rede über das Werk der Erziehung und Bildung aufzusetzen. Aber es verschiebt auch

das Antlitz unserer ganzen Geschichte. Also war Wilhelm beobachtet bei jedem Schritte seines Weges, also lag in all den scheinbaren Unwillkürlichkeiten seines Irrens Absicht und Plan? Dies ist der Punkt der äußersten Entfernung vom Sinn des alten Buchs. Ausdrücklich wird alles Unmittelbare durch Mittelbarkeit, Bewußtheit und Absicht abgelöst. Der zweite Zug des Romanhaften liegt in der Häufung der Herzensirrungen. Ja, es scheint die ausgesprochene Meinung des Dichters, daß Herzensirrung der Weg des Mannes zu seiner Reife, der wesentliche Inhalt der Erzählungskunst und im besonderen noch die Stärke seines Talentes sei. Endlich liegt die Bewußtheit der Romankunst in der Art, wie hier alle verlorenen Fäden der früheren Bücher wieder aufgenommen, verknüpft und an ihr Ende gebracht werden. Die arme Mariane taucht – auf eine recht phantastische Weise – wieder auf, und unsere Neugier erfährt nur, daß sie damals völlig schuldlos war. Es gibt uns den tiefsten Einblick in Wilhelms Herz, daß er sie, die erste Liebe, nie vergaß. Die Stärke des natürlichen Gefühls, mit der er, da Fragen eine Antwort vergönnt wird, zuerst fragt, ob Felix, ihr Kind, sein Sohn sei, spricht ihn von der Lehrlingsschaft los und erklärt ihn zum Meister für das Leben: in der willig angenommenen Verpflichtung für Marianens Sohn vollendet sich seine Erziehung. Ganz neu ist die Erfindung, welche Mignon und den Harfner als Vater und Tochter verknüpft. Es geschieht – wahrhaftig literaturhaft genug –, indem diese endlich offenbar gewordenen Geheimnisse vom Abbé in aller Ausführlichkeit aufgezeichnet und nach Mignons Tode der lauschenden Gesellschaft als eine richtige Erzählung vorgelesen worden. Eine Geschichte voll namenlosen Entsetzens! Das Entsetzen stammt aus dem ungebildeten Fanatismus der Religionsverwirrung, aus den verirrten Meinungen der Menschen: der Harfner und Mignon sind Opfer und Märtyrer des Wahns. So erweitert sich der Hintergrund irrender Kultur hinter dem farbigen Gemälde. Aber indem die Gestalten des Wunders zu Wirklichkeiten werden, sinkt ihre hohe Poesie ein wenig zur Prosa herab. Sie tut es vollends in der Erfindung des Marchese, der in der toten Mignon die Nichte erkennt und Wilhelm für seine Gutheit nun gar noch bürgerlichen Lohn verheißt. All das ist von einem großen und bewußten Bildner erdacht. Erdacht vor allem ist diese Totenfeier für Mignon mit ihrem ausgearbeiteten Zeremoniell und dem gar zu bewußten Wissen um die künstlerischen Möglichkeiten

des architektonischen, malerischen und musikalischen Feierschmucks. Auch Friedrich muß am Ende noch herbeibemüht werden – mit der ergötzlichen Kunde von Philinens Schwangerschaft, durch die sie in den Zustand des guten Hausweibchens übergeht. Friedrichs Munterkeit hat etwas gar zu Gewolltes und wirkt in ihrer Gezwungenheit und Witzlosigkeit zuweilen peinlich. Überall spürt man, was in dem reinen, freien, unwillkürlichen Strom der Natur bei der Theatralischen Sendung nie zu spüren war, die Hand des seiner Kunst und Weisheit bewußten Meisters, der mit klugem Bildnerwillen sein Werk in die Einheit der Idee und in die Einheit des Gestaltungsgedankens zusammenrafft. Aber wir danken Friedrich für sein letztes schönes Wort, das Wilhelms Antwort hervorlockt: „Du kommst mir vor wie Saul, der Sohn Kis, der ausging, seines Vaters Eselinnen zu suchen, und ein Königreich fand." – „Ich kenne den Wert eines Königreichs nicht," versetzte Wilhelm, „aber ich weiß, daß ich ein Glück erlangt habe, das ich nicht verdiene und das ich mit nichts in der Welt vertauschen möchte." Das Königreich des Menschen ist das Reich in seinem Inneren, in dem er zum Herrscher wird, wenn er in der Verbindung mit der ihm bestimmten Frau sich vollendet. In allem Irren, Tappen und Tasten geht der Mensch dennoch den Weg zu sich selber und findet zuletzt, was er ist. Wilhelm Meister geht gleich Faust durch Irren zum Ziele und ist in seinem dunkeln Drange des rechten Weges sich bewußt. Nur lebt er nicht wie Faust im großen Streben; – er treibt dahin unter dem sanften Zwange der Natur.

Das ganze Werk ist jetzt die Bildungsgeschichte Wilhelm Meisters geworden. Das Theater bedeutet in Wilhelms Sinne die Dichtung, die er dem Handel wie die Poesie der Prosa entgegenstellt. In ihr löst er sich vom prosaisch und trivial Wirklichen und erhebt sich in die Welt des Schönen und der freien, bildenden, gestaltenden Kräfte. Das Leben der Großen, welche „Welt haben", im Schloß des Grafen erscheint als ein verwirklichtes Schöne, ein Reich des schönen Scheins und in ihm der vollendeten Menschenbildung. Aber erst im Leben der Tat und Handlung, in der gediegenen Wirklichkeit Lotharios findet der Suchende das Wahre, das das echte Schöne ist. So ist er nun im Wirklichen gebunden und gerade dadurch frei. Er behauptet die Freiheit

des Schöpfers, die er am Theater vergebens suchte, in den realen Aufgaben des Lebens. „Wilhelm Meister" ist Goethes Buch von der ästhetischen Erziehung des Menschen, in derselben Zeit geschrieben und vollendet, in der Schiller seine Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen schrieb. Beiden ist dasselbe Ziel gemeinsam: die freie, schöne Menschlichkeit, die im Leben mit seiner unnachläßlichen Pflicht die Ganzheit der Persönlichkeit behauptet: beide gehen denselben Weg aus der Unbildung über das Reich des schönen Scheins zur echten Bildung der Freiheit und der Tat. Wo aber bei Schiller die Grundbegriffe des Kulturgeistes sich scharf gegeneinander setzen, quillt es bei Goethe vom Leben in seiner anschaulichen Unermeßlichkeit. Es ist das Leben selber, das sich sinnvoll symbolisch in dem Gedanken der ästhetischen Erziehung erfüllt. Das Werk wird selbst zum wahren Symbol für die völlige Übereinstimmung, wie sie damals zwischen Goethe und Schiller bestand und in der Einheit die ganz verschiedenen Welten der beiden umschloß, – ein Bild der Goethischen Vollendung in sich selber, die für Schiller in seiner Unfertigkeit und seinem lebendigen Entwicklungsdrange eine unendliche Sehnsucht bedeutete. Schillers Erziehung, obwohl das Ganze des Menschentums ergreifend und entwickelnd, ist doch wesentlich als Erziehung des Willens durch den bewußten Erzieherwillen gemeint. Goethes Erziehung ist organisches Wachstum in aller holden Unbewußtheit der Natur. Aus der Dumpfheit lösen sich unwillkürlich die Notwendigkeiten der Persönlichkeit. Der Gedanke der Persönlichkeit, die sich selber zugleich Sinn und Gesetz ist, beherrscht alles. Die Irrtümer selber sind Stufen. Durch alles Irren und Schlendern, durch alle Unachtsamkeit findet der Mensch schließlich doch sich selbst. Er kann sich nicht entrinnen und wird sich selbst offenbart als das, was er von Natur ist.

Die Steigerung des Werkes geschieht in dem Kranz der Frauen. Mariane verloren und gut, im abenteuernden Leben zu neuer Reinheit erweckt durch die Liebe, Philine das allzu reizende Dirnchen, das beinahe berechtigt ist zu seinem schnippischen gleichgültigen Vergnügen an der Männerwelt, da fast alle ihrem Reiz erliegen, die Philisterin Frau Melina mit dem unfruchtbaren Bildungsanspruch der Anempfinderin, die Sentimentale, Aurelia, mit der Seele voller Unfähigkeit, Glück zu geben oder zu empfangen, – Mignon die eben erblühende Knospe, die die

Dichtung aus der Verschlossenheit zur Blüte geleitet –, fernher, aus dem Süden, aus dem Geheimnis außerhalb der Bande der Menschheit, im Anfang in dem Alter, da das Geschlecht noch nicht spricht, ungeschlechtlich, geschlechtslos, fast ein Knabe, hingegeben an den Herrn und Meister, den einzigen, der ihr wohl tat, beinahe wie ein Hündchen, dem sein Herr die Welt und Gott in einem ist, herb, trocken, scharf. Dann erwacht das Geschlecht in überaus schmerzlichen Ahnungen. Aus schwerer Krankheit geht sie als Weib hervor und ist als Weib Engel und Genius und Schutzgeist – mit ihren himmlischen Liedern, von denen eins Schiller zu den entzückten Worten hinriß, die er nicht an Goethe, sondern an Körner schrieb: „Es ist himmlisch, es geht nichts darüber. Gegen Goethe bin ich und bleib ich eben ein poetischer Lump." Mignons Gestalt vollendet sich erst durch die ahnungsvolle Nähe zum Harfner, der, durch ungeheure Schicksale und gottgewollte Schuld aus der Bahn geschleudert, der ziellose Wanderer wird und, scheinbar einmal durch Menschenkunst gerettet, dann doch im Wahnsinn endet. Die Empfindlerin, die Gräfin, tritt gleichfalls schon in der Theatralischen Sendung zu den anderen Frauen, doch wird ihr Bild erst in den „Lehrjahren" wirklich deutlich. Auch die „Lehrjahre" steigern ihren dichterischen Gedanken durch den Kreis der neuen Frauen. Die Stiftsdame, die weltflüchtige, mit ihrem ganzen Lebensgefühl wurzelnd in ihrem Gotte, Therese, die tüchtige, urgesunde, nur ganz und gar prosaische Therese, und endlich Natalie, die eigentliche „schöne Seele", die wahre Christin, die schöne, in sich vollendete weibliche Natur, klar, gütig, selbstlos, tätig, segenspendend, – die Liebe in ihrer Ausschließlichkeit hat sie nie erfahren, weil ihr ganzes Wesen Liebe ist. Die Liebe, die in stiller Seligkeit der Natur wohl tut und richtig handelt, ist die Vollendung des Menschentums im Weibe und ist der christliche Lebensgedanke selber. Auch an dieser Stelle herrscht völlige Übereinstimmung zwischen Goethe und Schiller.

Dies alles gibt sich in der Goethischen Prosasprache, die noch nie in dieser reifen blühenden Vollendung war: Blüte und Frucht zugleich – klar, deutlich, bestimmt, schwebend und fließend, scheinbar alles leuchtende Oberfläche, in Wahrheit alles unergründliche Tiefe, zärtlich, aber nicht in sentimentaler oder schwärmerischer Zärtlichkeit, sondern innig wie die Natur, von unendlichem Leben drängend, – das Buch des

Lebens in seiner Unendlichkeit. Der deutsche Geist, der über allem schwer wird und über dem alles schwer wird, liebt den Bildungsroman wegen seiner Gründlichkeit und seines Ernstes zum Leben. Kellers „Grüner Heinrich" hat die Linie des „Meister" mit reicher Natur und großer künstlerischer Bildkraft fortgeführt. Aber die unmittelbare quellende Naturfülle Goethes ist nirgends – so wenig wie diese Weisheit, die nicht eine hohe abgeleitete Bildung ist, sondern ursprünglich das Leben in seinen Gründen durchleuchtet und aufschließt. „Wilhelm Meister" bleibt einzig, unnachahmlich, unerreichbar.

Das Werk bedeutet den rechten Ertrag jener Übergangsjahre in Weimar. Damals trat Goethe aus dem reinen Künstlerdasein, das in einem sehr hohen Sinne des Wortes ein Spiel war, heraus in den Ernst des Dienstes am Menschen und am Leben. Um die Bildung zum Leben im rechten Sinne war es zu tun. Seltsamerweise aber zierte und erhöhte er nun mit seinem künstlerischen Vermögen das Weimarische Hofleben und brachte ihm den ästhetischen Schimmer. Das Theaterspielen des ästhetischen Dilettantismus war ein sehr wesentlicher Inhalt jener Tage. Daneben suchte der junge Dichter und Geheimrat den Anschluß an die vornehme adelige Welt und ging in ihre Lebensform ein, die als eine Art höheren menschlichen Daseins erschien. Der Sinn des „Welthabens" wurde ein sehr ernstliches Problem. So kamen die Bestandteile des Meister-Gedankens in Goethes eigenem Erleben zusammen und traten in der Erzählung nur, wie natürlich, auseinander oder vielmehr nacheinander. Was in Goethe sich ereignete als in einer großen Natur von mächtiger Geistigkeit, spielte in Wilhelm Meister als einem Durchschnittsmenschen sich ab, der nur durch eine gewisse feine Empfänglichkeit und daher stammende Bildungsfähigkeit sich über das Mittelmaß erhob. Indem Goethe ein Stück eigenes Schicksal zu schildern unternahm, stimmte er es zur Durchschnittlichkeit herunter: so liegt es in der Art des großen naiven Dichters, daß er sich selbst nicht pathetisch, sondern ironisch oder humoristisch nimmt. –

Wenn in „Wilhelm Meister" ein längst über die Hälfte hinaus gefördertes Werk vollendet werden mußte, so tritt mit „Hermann und Dorothea" die erste eigene größere Dichtung der Schillerzeit hervor. Es fehlt der Druck und die Einschränkung durch ein Selbst von einst; – die volle Freiheit der neuen Schöpferstunde ist erreicht. Es fehlt ebenso

die Möglichkeit der Lässigkeiten, die der Roman gestattet. Das epische Gedicht steht unter dem Gesetze hoher Kunst. Epos bedeutet in Goethes Denken Homer: was entsteht, ist eine homerische Idylle. Insofern wirkt auch hier der italienische Gedanke fort, dem das Einswerden mit Griechentum und Antike, wie selbstverständlich, die Höhe der Kunst bedeutet. Aber die homerische Idylle spielt in deutscher Bürger- und sogar in deutscher Kleinbürgerwelt. Dies ist der schöpferische Gedanke, dem das Gedicht entquillt: deutsche Kleinbürgerwelt wird als ein Stück homerisches Dasein aufgewiesen. Die äußerliche und innerliche Enge erleichtert den Fortschritt der Kunst von dem scheinbar bequemen Schlendern in breiter Welt, das freilich auch in „Wilhelm Meister", bei Lichte besehen, in Wahrheit gedrängte Knappheit war, zur strengsten Zusammenfassung in einem Gebilde, das zur höchsten Genauigkeit innerlich durchgestaltet ist. Sie wird erreicht durch jene Tat, die das eigentliche künstlerische Vollbringen des Gedichtes ist: – das Leben wird auf seine großen Grundnotwendigkeiten und ewigen Naturformen zurückgebracht. Dort zerstreuen wir uns in die unermeßlichen Mannigfaltigkeiten, hier sammeln wir uns in der letzten Einheit. Es ist, als sei die große Form, die als Sehnsucht der Vollendung Goethe in seinem Italienerlebnis aufstieg, nun erst zu schöpferischer Freiheit gekommen. In den Elegieen hing er die Antike noch wie einen Mantel um, als sei ein Dichter des Altertums wieder auferstanden und dichte in deutscher Sprache. „Wilhelm Meister" beansprucht von früher her inmitten der hohen Forderungen und gegen sie sein eigenes Recht. „Hermann und Dorothea" macht Ernst: die reine Höhe des Kunstgebotes wird deutscher Gedanke.

Die deutsche kleine Landstadt nimmt uns auf. Noch gibt die Landwirtschaft wesentlich Leben und Nahrung, – ein wenig Gewerbe jedoch ist eingedrungen. Stille Abgeschlossenheit und Geborgenheit trägt das Dasein – ein friedlicher Teich. Da rollt in der Nähe vorbei und rieselt aus in ihren letzten Rändern eine Welle aus dem Ozean des großen und wilden weltgeschichtlichen Geschehens. Über den Gegensatz aber des Beharrens und der Bewegung, der Stille und des Aufruhrs erhebt sich das Ewigste vom Ewigen der menschlichen Dinge: eine große Liebe. Und in aller Willkür und Wildheit des Menschen und seiner Geschichte ewig gleich bleibt die Natur. „Und die Sonne Homers, siehe, sie lächelt auch uns."

Dies ist es, was in den Gestalten sich vor uns auslebt. Der Vater, Ackerbauer, Weinbauer und Wirt, ist durch das Hinzukommen des einträglichen Gewerbes in den behaglichen Wohlstand hineingehoben. (Goethe ist hier ein kleines Unglück begegnet. Er hat durch eine Nebenbemerkung alle Menschen zu jung gemacht. Es sollen seit dem Brande und demnach seit der Hochzeit der Eltern gerade 20 Jahre vergangen sein. Dann wäre Hermann höchstens 19 Jahre, was allenfalls denkbar wäre, der Vater etwa 43, die Mutter 36, was undenkbar ist: sie sind alternde Menschen.) Der Vater in seiner gelassenen Lebensfreude, klug, tüchtig, rechtschaffen – mit dem kleinen Ehrgeiz, im Sohn zu höherer Geltung emporzusteigen, reizbar, besonders im Räuschchen, mit jener Selbstzufriedenheit der Männer über 50, jenem Bedürfnis nach Verehrung und etwas Schmeichelei der Männer über 50, die nicht im Geiste leben, – er ist der ewige Vater. Die Mutter – mehr als dies – ist die ewige Mutter, die jedem die einzige und allen dieselbe bleibt –, bescheiden tritt sie zurück, ganz die Häusliche, doch die Häusliche in der Vollkommenheit –, die den Mann versteht, was bei den Frauen bedeutet, daß sie seine kleinen Schwächen kennt und ihn in ihnen zu nehmen weiß, da ohne Eingehen auf ihre kleinen Schwächen mit den Männern nicht auszukommen ist. Der Sohn ist ihr die Welt, ihm helfen ihr Gebot, mit leiser Klugheit die Dinge führen, auch wenn sie ins Abenteuerliche hinübergreifen wie hier, da es gilt, die Fremde als Tochter ins Haus zu nehmen. Der Umgangskreis des Ehepaares eröffnet zugleich den Blick in das weitere Leben der Stadt: zwei Freunde nur sind es, die beide dem Stande der Emporgehobenen und Geltenden angehören: der Apotheker, der doch immerhin auch die Schicht der Gebildeten vertritt, – der rechte Philister, eng in Gedanken, Gefühl und Gesinnung, selbstzufrieden und selbstbeschränkt, doch so harmlos, daß alle seine Schwächen ins Gutmütige hinüberspielen –, der Pastor, der nicht nur die Welt der Bildung, sondern die des Geistes bedeutet, die in der Kleinstadt keine andere sein kann als die Welt der gebildeten Frömmigkeit. In der feinen, schlanken Gestalt wohnt die fromme Weisheit mit schlichten hohen Gedanken und edler Güte. Nur von außen gesehen wird das nachbarliche Haus des reichen Kaufmanns am Markte, das den Zusammenhang mit der großen Welt herstellt. Es ist die Welt der Zivilisation, gesehen mit dem Rousseaublick als die Welt

der Verderbnis: übertünchte falsche Bildung, Liebloſigkeit, Herzloſigkeit, wenn auch dies alles, der Idylle entſprechend, in gelindem Maße. Mittagsſtunde am heißen Sommertage! Das ganze Gedicht ſpielt ſich an dem einen halben Tage bis in ſeine ſpäten Abendſtunden ab. In dem halben Tage offenbart ſich die Welt und entſcheidet ſich ein Schickſal; – Gott ſchreitet ſichtbar durch die Stunden. Die Vertriebenen ziehn in der Ferne vorbei; alles Volk rennt, ſie zu ſehen. Auch Hermann, der Sohn, lenkt die Pferde zum Werk des Wohltuns und findet ſein Geſchick. Alles wird in die deutliche Sichtbarkeit und unmittelbare Anſchauung gebannt. Mit den Vertriebenen rollt grollend und drohend die Welle der großen und wilden Welt heran. Auch hier ſind die Geſichte in die ſymboliſche Größe hineingehoben. Es iſt der gegenwärtigſte Tag mit ſeinen Schrecken, aber er ſetzt uns wie in die Urzuſtände der Menſchheit aus dem Alten Teſtament zurück. Es ſind die Erfahrungen, wie wir ſie geſteigert im Weltkriege erleben mußten: Teuerung und Hungersnot, Aufruhr und Verwüſtung, vertriebene Völker, Auflöſung aller Bande. Der Menſchenjammer dringt in das ſtill umfriedete Glück. Wie immer in ſolchen Zeiten werden die Guten beſſer, die Schlechten ſchlechter, – neben der zügelloſen Wildheit und Begierde entfalten ſich Adel und Hoheit: – das Gemälde des Menſchen in all ſeiner Güte und all ſeiner Schlechtigkeit. Der Führer des vertriebenen Volkes nimmt ganz die erhabenen Züge eines altteſtamentlichen Richters an, ein rechter Volksführer und Prophet wie aus der Bibel. Vor dem Ideenſchwall der Zeit, der in das enge Tal und in das Gedicht rauſcht, ſteht er in weiſer Ruhe. In geiſtreicher Einfachheit ergibt ſich die Erfindung. Während die Bürger beim Wein das Nahe und Ferne beſchwatzen, geht die Mutter dem Sohne nach, deſſen Kummer ſie ſofort bemerkt, und findet ihn unter dem Birnbaum mit dem weiten Blick ins Land. Die Freunde werden als Späher geſandt. Das hohe Bild des Mädchens iſt wie eine Sonne aufgegangen über dieſer wilden See. Sie weiß es nicht, aber plötzlich iſt ſie es, die wie ein ſtrahlendes Geſtirn aus der großen Welt das Geſchick dieſer kleinen Welt bewegt. Und unabhängig von der Klugheit der ſpähenden Freunde waltet der gute Geiſt der Liebe: er führt die Liebenden am Brunnen zuſammen. Wie ſie nun, einander gewonnen, ohne es zu ahnen, dem Gewitterhimmel entgegen der Stadt zuſchreiten durch das hohe

wogende Korn, da wissen sie es nicht, daß sie die Höhe aller menschlichen Dinge sind: Jugend und Gesundheit und Schönheit und Pracht der Glieder und Reinheit des Herzens und Einfachheit der Seele und Schlichtheit der Gedanken und jene Selbstverständlichkeit des guten Willens, der nicht einmal weiß, daß er gut ist, – das ganze unendliche heilige Glück des Daseins. Dies letzte Glück des Daseins als die Bedingung und Quelle alles Glücks zu fühlen, ist nur den tiefsten und echtesten Seelen in ihrer lauteren Einfachheit vergönnt, – es zu gestalten, nur den größten Dichtern gegeben. Die meisten hängen in den Besonderheiten der menschlichen Dinge und kennen nicht Grund, Ende und Allgemeinheit. So strömt die Naturfrömmigkeit des ewigen Mysteriums vom Leben durch die letzten Gesänge. Ein neues Geschlecht löst das alte ab, ein neues Leben beginnt; dem Höchsten des Glücks gehen die jungen Gestalten entgegen. Sei ein Wort über jenen Zuspruch der Mutter gesagt, der Fr. Th. Vischer so anstößig war – „daß dir werde die Nacht zur schöneren Hälfte des Tages". – Allerdings erscheint fast undenkbar, daß eine norddeutsche oder mitteldeutsche, selbst eine süddeutsche Mutter so zu ihrem Sohne sprechen könnte, und der Grund liegt tief: die heilige Scheu gebietet, daß diese Beziehung zwischen der Mutter und dem erwachsenen Sohne verhüllt bleibe. Insofern fehlt der Stelle die Wahrheit. Aber es ist Goethes großes Grundgefühl für die ewigen Natürlichkeiten: – nur hier ist die völlige Einheit von Natur und Geist, von Leib und Seele, in der der Leib Seele, die Seele Leib wird, nur hier die Ganzheit des Lebens, nur hier vollkommenes Glück. Das Epos gibt die Menschen der Natur zurück; – so darf in Goethes Gefühl das Wort nicht fehlen.

Dies Ineinander von Welt, Haus und Liebe, Fremde, Heimat und Ewigkeit ist in eine Erzählung gefaßt, wie sie weder einfacher noch reicher zu denken wäre. Die alten Eltern, behaglich unter dem Torweg, blicken dem Sohne nach, der, die Hengste meisternd, zu den Vertriebenen hinausfährt. Die zurückkehrenden Freunde berichten von der Not. Im kühlen Stübchen beim köstlichen Wein empfangen sie von Hermann die letzte Kunde. Dorotheas Bild taucht auf; leider gibt es vom Vater heftige Rede. Dem Gespräche der Bürger über Kinder und Zeit, das beiläufig in allerliebster Weise die Häuser des Städtchens im Übergang vom Rokoko zum Klassizismus zeigt, entzieht sich die Mutter, deren

Herz die Veränderung im Sohne erkannt hat. Unter dem Birnbaum entlockt sie ihm sein Geheimnis und beschließt, ihm zu helfen. Mitten ins weltbürgerliche Gespräch bringt sie, offen und entschlossen, das ungeheuerlich klingende Anliegen: die vertriebene Fremde soll als Schwiegertochter ins Haus. Die Klugheit des Geistlichen wendet die Gefahr zu gutem Ende: die Freunde werden das Mädchen aufsuchen und erforschen, was an ihm ist. Nun erhalten sie erst den rechten Blick in das Elend, und der Geistliche bekommt durch den Alten, den Richter, eine beinahe philosophisch-religiöse Kündigung der Lage. Wir sehen Aufblühen und Verfall der Revolution mit ihrer Größe und ihrer Verkommenheit, vernehmen in der Wirrsal der Zeiten von Verwilderung und heroischem Schwung. Die hohe Heldentat eines Mädchens bereitet dem Herzen frohe Erwartung: Dorothea wird erkannt und gefunden. Aber die Bangigkeit vor dem kaum zu erhoffenden Glück kommt über Hermann. Nun trifft er die Geliebte am Brunnen, – in ruhigem Gespräch wagt die Seele sich noch nicht zu erschließen. Er findet das Wort der Entscheidung nicht und dingt sie als Magd für die Eltern. Der Abschied von den Ihren hebt noch einmal die Gestalt Dorotheas empor und entläßt sie, geleitet von Hoffnungen, die – nur wissen sie es alle nicht – eigentlich schon erfüllt sind. Sie wandern der sinkenden Sonne entgegen dem Städtchen zu in ernst vertrautem Gespräch, das, wiederum unmerklich, sie bereits in der Familie verbindet. Dorothea vertritt sich den Fuß; – der Jüngling hält vor der Brautschaft die herrliche Gestalt in bräutlicher Umarmung zurückhaltend und ernst. Schmerzlich und ungeduldig erwartet, überschreiten sie endlich die Schwelle und erregen Erstaunen in ihrer Herrlichkeit. Schnelle Worte des Vaters müssen das Mädchen kränken, das sich verhöhnt meint. Aber so enthüllt sie nun ihr Herz und seine große Liebe, ehe sie Hermanns Geständnis empfing. Der Himmel fügt sie zusammen, – und keine Erdenklugheit hat Anteil an dieser heiligen Ehe. Der Ring an ihrem Finger läßt das Bild des ersten Bräutigams beschwören, der in den wilden Zeiten zugrunde ging, wie Hermann in ihnen sich die Sicherheit im Glück der Liebe schuf. Zum letztenmal, wie über den Stürmen und Wellen, erhebt sich die Insel der Seligkeit. Diese Insel ist Deutschland im Bewußtsein seines trefflichen Sohns. Nicht nur zum Manne ist Hermann gereift, da er die Hand der Geliebten ergriff. Er reift zum Manne

auch als Bürger, der die heiligen Pflichten des Vaterlandes erkennt. Das Städtchen geht über in das Land, das Land öffnet sich in die weite Ebene des Rheins; – sie aber ist der Schauplatz der großen Völkergeschicke. Der herrliche Tag schreitet von Hitze und Staub des Mittags durch den kühlenden Nachmittag in den himmlischen Vollmondabend und das Gewittergrollen der Nacht. Das Haus, das ein schirmendes Dach über den Häuptern der Geborgenen ist, entläßt den Sohn und die Freunde in das Elend der Heimatlosen und wandelt sich wieder in ein wahres Heim durch die Liebe. Alle Weite fängt sich in der Enge, die ein Glück ist und die die Seligkeit wird. Die wildeste Zeit wird gebändigt in einem Herzen, das schlicht seiner Treue gewiß ist. Das Glück der Zuversicht, des Glaubens und des Mutes schließt und ist ein neues deutsches Beharren auf ewigem Grunde.

Aus allem atmet als die letzte beseelende Kraft die Freude an den deutschen Menschen. Sie kam Goethe mit diesem Werk als ein rechtes Geschenk. Wohl atmet auch Götz die Freude deutscher Menschlichkeit. Aber damals ist sie geschichtlich durch die Vorliebe für das sechzehnte Jahrhundert vermittelt. Wohl sind auch Werther und Faust, ja selbst Iphigenie und Tasso, in dessen Feuerblut freilich auch der Italiener rast, rechte Deutsche, aber nicht die Freude an der Deutschheit schafft sie. Nur zwei Dichtungen sind aus dieser geboren – „Minna von Barnhelm" und „Hermann und Dorothea". In der „Minna" ist es mehr das Erwachen zum ersten Innewerden des Prächtigen im deutschen Menschentum, wie der große Augenblick der Geschichte im Siebenjährigen Kriege es hervorgerufen. Inzwischen ging der Weg durch den Jubel an deutscher Art und Kunst in Herder und dem Sturm und Drang über die Verklärung durch die griechische Größe der Form zum Erschauen des ewig Deutschen, das in der Idylle jetzt Deutschtum in eine homerische Welt übersetzt. Die Entdeckung des Griechentums bedeutete seit Winckelmann, Lessing und Herder eigentlich die Entdeckung des Deutschtums; – hier ist sie vollendet. Es ist das ewig Deutsche: – der deutsche Vater, die deutsche Mutter, der deutsche Jüngling, die deutsche Jungfrau. Schuf Schiller dem Römer Goethe in Deutschland wieder eine Heimat, hier ist sein Gedicht aus dem neuen Heimatsbewußtsein seines rein deutschen Herzens. Der Hellenismus Goethes ist damit völlig deutsch geworden, die Einheit von Griechen-

tum und Deutschtum erreicht: diese Einheit begründet die Vollkommenheit in diesem Gedichte. Fast wie ein tragisches Überbleibsel aus deutschen Schulzeiten hängt ihm das äußere Gewand des Hexameters an, der deutschem Ohr und Gefühl immer fremd und künstlich bleibt und mehr und mehr wird. Die Künstlichkeit der äußeren Formgebung, die lediglich der literarischen Überlieferung entstammt, tritt seltsam fremdartig in Gegensatz zu der reinen Natürlichkeit des Gehalts, der so ganz innerlich erwächst, wie jene äußerlich angeheftet wird: die Zerrissenheit der deutschen Geistesgeschichte spricht daraus. Deutschland hat keinen nationalen Vers des Epos entwickeln können, wie das englische Drama sich seinen Blankvers schuf, der über Shakespeare auch der Vers des deutschen Dramas und wirklich ein nationaler Vers wurde. Die Nibelungenstrophe ist längst bloße Literatur geworden und nur möglich für den Bericht von Recken, Abenteuern und Schlachten. Unter solchen Schwierigkeiten leidet die hohe Kunst im Deutschland später Zeiten. Immerhin handelt es sich dabei im wesentlichen nur um eine Äußerlichkeit; – das Entscheidende liegt in der Tat der innerlichen Gestaltung. In dieser Einheit von Griechentum und Deutschtum ist abermals ein Gipfel des Goethischen Schaffens erreicht. Sie bedeutet in Goethes Seele die Einheit von Natur und Geist und in ihr den Schritt zu großer deutscher Kunst.

Wenn in Goethes epischer Dichtung auf „Hermann und Dorothea" die „Achilleis" folgt, so liegt darin eine tiefe Bedeutsamkeit. Wohl war in seiner Idylle die volle Einheit des Goethischen Griechentums mit dem Goethischen Deutschtum erreicht. Man sollte denken, daß Goethe damit an seinem eigentlichen Ziele stand. In seinem Künstlergefühl blieb dennoch ein letztes Ungenügen, – als habe er den Geist Homers um Verzeihung zu bitten für eine solche Abtrünnigkeit zum gegenwärtig Wirklichen. Die Vollendung nach seinem Gefühl lag trotz allem allein im reinen Griechentum. So setzt er nun erst zum eigentlichen Werke an und unternimmt als reiner Homeride, den Sang des Meisters zu Ende zu schreiben und im heroischen Epos griechischen Heldentums zu leisten, was die deutsche Idylle nicht herzugeben vermag.

Der Scheiterhaufen Hektors sinkt zusammen, – der erste Vers der Achilleis schließt unmittelbar an den letzten der Ilias an. Die Götter versammeln sich im Olymp und beraten oder sprechen über Achills und

Trojas letztes Schicksal, – Pallas Athene gesellt sich in der Gestalt des Antilochos zu Achilleus und erhöht ihm die Seele in der seligen Schau seines ewigen Ruhms, – sie erfüllt seinen Befehl und erregt die Verwalter des Vorrats an Korn und Wein, daß sie die Nahrung zu den Myrmidonen bringen, die in schwerer Arbeit den Grabhügel des Patroklos häufen. Diese vier Szenen sind in dem Bruchstück des ersten Gesanges ausgeführt. Aber ein großes episches Gedicht von sechs Gesängen war geplant.

Beim ersten Lesen wäre man versucht, zu sagen: es ist, als führe Homer selber sein Gedicht weiter. Es ist der Fluß seiner mit Anschauung ganz und gar getränkten Sprache. Es ist seine große, reiche, leuchtende Vorstellungswelt, sein kindliches Leben mit den Göttern, die selber zu seligen Kindern werden. Es ist die Größe seiner Bildlichkeit, wie sie die Natur in unvergeßliche Handlungen übernatürlicher, aber völlig sichtbarer und greiflicher Wesen umsetzt. Es ist seine tiefe Weisheit einer schlichten und kindhaften Frömmigkeit, vor der das Leben in seinen Höhen und Tiefen ausgebreitet liegt, das Leben noch ohne jeden Zug von Künstlichkeit und Verderben der Späte, das Leben unter der klaren Morgensonne in der unberührten Frühe seines ewigen Wellenschlags von Leben und Sterben. Das Gedicht lebt und webt in der vollen homerischen Wahrheit. Aber es ist dennoch nicht Homer, der dies singt. Es ist eine unglaublich hohe, ist eine auf den Gipfel der Vollendung gekommene Bildung. Indem sie zum Letzten der Homererkenntnis durchdringt, ersteigt sie einen bis dahin unzugänglichen Gipfel der Kunst. Was seit dem Ende des reinen Hellenentums nicht mehr gewesen, hier ist es wieder. Die Namen der Götter und Helden sind bereits im Hellenismus und in der römischen Dichtung rednerische Behelfe geworden, im Herbarium bewahrte und für die bei der Lampe verfertigte Dichtung immer bereit liegende Schmuckstücke. So ist es in der gesamten lateinischen Schuldichtung bis in die Gegenwart hinein, so ist es auch in den modernen Literaturen der Nationalsprachen geblieben. Goethe aber birgt nun das Erbe von Winckelmann, Lessing und Herder. Er lebt in diesen Gebilden der griechischen Kindheitsphantasie wieder als in ewigen Wesenheiten und Lebendigkeiten, freilich nicht mehr solchen des Glaubens, sondern solchen des Verstehens. Es ist jenes höchste Verstehen, das in Gestalten denkt und die Wahrheit bildnerisch hinstellt, die es begreift.

Das anschauende Verstehen Goethes, das vielmehr Neuerschaffen der Lebensgestalten ist, steht hier wie an seinem Ende und auf dem Gipfel. Der große Stil als die Sprache der vollkommenen Wahrheit ist erreicht, – der große Stil ist griechisch und redet griechische Dichtung. Auch dieses Verstehen ist eine höchste Tat und Offenbarung der Deutschheit; – in solchem Sinne ist auch dies ein kerndeutsches Gedicht, das die Sprache der Griechen spricht. Das Werk, das so entsteht, ist ein Werk von hoher Schönheit. Wie nahe ist dieses ganze Leben! in welcher unmittelbaren Gegenwärtigkeit stellen die Götter sich dar, und wie enthüllen sie in ihrer Selbstdarstellung das Geheimnis ihres Wesens und Lebens, wie strahlt die Gestalt des Achilleus von ewiger heldischer Jugend! Unvergeßlich schön erklingen diese Verse vom frühen, selbstgewählten Tode.

Ist die homerische Welt mit ihren Göttern und Helden und ihrer Landschaft der Natur und der Seele einmal als Voraussetzung zugegeben, so liest man ein vollendetes Gedicht, das wie ein Wunder wirken muß in diesem Grade des Einswerdens mit dem homerischen Gesicht, – jeder Teil ein in sich vollendetes und in sich durchgestaltetes Ganze. Aber natürlich hilft hier alles Leugnen nichts: es bleibt doch eben eine reine Künstlichkeit aus einer auf dem Wege der Reflexion erworbenen, wenn auch ganz hohen Kultur. Es bleibt allem natürlichen und einfachen deutschen und modernen Gefühl ewig fremd. Die ganze Tragik im Leben des deutschen Künstlers tritt aufs neue hervor: – die Sehnsucht zum Süden und zu Griechenland erweicht wohl die nordische Strenge und bedeutet den Zug zur Form, die als große Form die letzte Wahrheit und Schönheit ist, – aber sobald sie starrer Begriff wird, ertötet sie das natürliche deutsche Künstlertum. So tiefen Zwiespalt barg die große Harmonie des Goethischen Wesens. Sie konnte nie die griechische Harmonie sein, die die natürliche Blüte des griechischen nationalen Lebens war, so gern sie sich dafür gegeben hätte und so oft sie damit verwechselt und dafür genommen wurde. Sie blieb immer die Harmonie einer deutschen Sehnsucht, die an ihr Ziel nie kommen konnte und, wo sie dem Ziel einmal ganz nahe war, im Unmöglichen endete. Die scheinbare Plastik Goethischen Daseins war und blieb deutsche Unendlichkeit. So unheimlich schwer ist die Last, die auf den Künstlern eines Volkes liegt, das nicht aus angeborener Stammesreligion seine

große Kunst wie eine natürliche Blüte emporwachsend erlebt, sondern das aus dem Geiste sich selbst und seine Wesenheit zusamt seiner Kunst gebären soll. Goethe trägt wie niemand die Last des deutschen Künstlertums. Je weiter Deutschland fortschreitet auf dem Wege zu sich selbst, um so ferner rückt es der homerischen Welt, die ihm niemals wieder eine lebendige Gegenwärtigkeit sein kann. Die homerischen Götter sind Schmetterlinge über dem seligen Kindheitsgarten der Menschheit. Wir können und wir wollen nie etwas anderes als Deutsche sein; – wir verlangen unseren eigenen Gott.

Die wahre Gemeinschaft, in der Goethe mit Schiller verbunden war, hatte kleinere Werke hervorgebracht, die teils wirklich gemeinsame waren, teils beide Dichter wetteifernd in demselben Gebiet beschäftigten. Sich den Unmut über die Herrschaft der Mittelmäßigkeit und Kleinheit im deutschen Geistesleben von der Seele zu schreiben, wurde beiden eine Notwendigkeit, seitdem sie durch ihre Freundschaft im Vollbewußtsein ihrer großen Welt- und Kunstansicht sich gefunden hatten. Der Geist genialen Künstlertums und genialer Lebensführung setzte sich gegen das selbstgefällige und schädliche Treiben der Halbtalente. So entstanden die sprudelnden und sprühenden Xenien und fegten im Wirbelwind ihrer Epigramme, reinigend und frische Luft schaffend, über die staubige deutsche Philisterwelt des Geistes dahin. Aus Groll, Spott, Laune und Lustigkeit bildete sich in lauter auseinander wirbelnden Einzelheiten die Einheit eines wahrhaftigen Kunstwerks, das zwei Geister schufen, die im vollsten Sinne als Ein Geist wirkten. Tiefsinnige und seelenfeine Weisheit geleitete und umschlang die lockere Schar. Im Jahre darauf – 1797 – traten die Dichter zum Wettkampf mit ihren Balladen an. Für Goethe war es Übung einer voll ausgereiften Kunst in einem neuen Gebiete, für Schiller galt es den entscheidenden Fortschritt vom Gedanken zum Leben, vom Begriff zur Anschauung und Darstellung. Jeder bewährte sich auch in dieser kleineren Gattung der Epik als ein Meister und erfüllte sie mit seiner Art. Schiller betrat im Streben nach der Meisterschaft das Gebiet Goethes und rang dabei zugleich, sich neben ihm in seiner Eigenart zu behaupten oder eigentlich erst durchzusetzen. Da griff er nun, von der Gedankendichtung kommend, mit seinem philosophischen Geiste die einfachen und tiefen Schicksalsgedanken vom Leben auf, erweckte mit seinem geschichtlichen Geiste vor

uns Sinn und Lebensform der Zeiten, schwelgte als der Künstler, der sich selbst erst finden will, in der Freude an der Fülle der anschaulichen Welt und bewies das angeborene hohe Dichtertum in dem großartigen Zug und Schwunge der von Gipfel zu Gipfel schreitenden Erzählungskunst. Er strebt nach oben und in die Weite, Goethe weilt auf der Höhe. Der „Zauberlehrling" und der „Schatzgräber" geben, in eine eindrucksvolle, humoristisch bewegte Szene gebannt, anmutig geistreiche Einfälle vom Lehrling, der in dem Dünkel, den Meister zu spielen, zuschanden wird, vom Schatzgräber, der mit finsterer Beschwörung düster den Reichtum zu heben sucht, den der reine Lebenssinn dem Redlichen frei verleiht. Ist es doch die Hoheit des Kunstbewußtseins und das Innerste Goethischer Lebensweisheit, die in beiden Gedichten sich als entzückende Bildlichkeit offenbaren. Der Sinn der Xenien geht in vollwertige kleine Kunstwerke über. Die Sprache aber spielt, unsagbar geschmeidig, beweglich und klingend, als ein ganz vollendetes Instrument. Die große Kunst wird von der Ballade erreicht in „Der Gott und die Bajadere" und der „Braut von Korinth". Auch in den Goethischen Balladenstoffen stehen also wie bei Schiller nebeneinander Romantik und Griechentum und dazu noch indisches Morgenland. Hier betritt Goethe noch am meisten Schillers eigenes Gebiet, und der Wetteifer wird ernst. Auch Goethe kündigt in reicher schwellender Bildlichkeit den Sinn der Zeiten und in ihm den Sinn des Lebens. Im indischen Gedicht lebt die erbarmende göttliche Liebe, die in den Verlorenen – wir sind es alle – den verborgenen Keim der Menschlichkeit weckt und um seinetwillen uns zu sich hinaufzieht. Niedrigstes löst sich in das Höchste auf; – die Welt ist eins und ist Liebe in Gott. Das tiefsinnige Nachtbild der „Braut von Korinth" leuchtet in die großen Kulturgegensätze der aufgehenden christlichen Welt hinein, in der die heiteren Geister der griechischen Lebensfreude zu blutsaugenden Gespenstern werden, da die neue Welt des Geistes sie um Natur und Recht bringt. Überreich quillt es daneben von freien Dichtungen Goethes empor, in denen, wie in „Hermann und Dorothea", der Grieche in ihm zum Deutschen wird. „Alexis und Dora" und „Der neue Pausias und sein Blumenmädchen" bringen seine elegische Dichtung auf den Gipfel. Wie kunstvoll taucht in der Erinnerung des Alexis die eben erlebte Seligkeit wieder auf, in der eine heimlich und fast unbewußt erwachsende Liebe sich den Kindheitsgenossen im

Augenblick des Abschieds offenbarte, und wogt hinüber in die Qual eingebildeter Eifersuchtsleiden in jenem Wellenschlag von Wonne und Pein, der, wie er das Wesen der Liebe ist, hier als Sang der Musen zwar nicht Heilung, aber Linderung bringt. So bewegen im „Pausias" Er und Sie im holden Spiel der zum Kranze sich windenden Blüten die Bilder der Tage, da sie sich fanden, füreinander eintraten, sich suchten, bis die Doppelverse, in Einzelverse sich lösend, das jähe Glück der Vereinigung bejubeln und die Umarmung die Blumen verschüttet in seliger Erfüllung. Jedesmal ist es die Stärke einer einfach natürlichen Liebe von zwei schlichten Herzen, die von den Römischen Elegieen über Hermann und Dorothea hinweg Goethes Glück singt. Ernst, dunkel und geisterhaft schwebend, ertönt daneben der Trauergesang um Euphrosyne und gibt dem zu früh vollendeten Bilde der geliebten Schülerin die still ersehnte, nie gehoffte Unsterblichkeit; – die in Nacht versinkende erhabene Hochgebirgswelt der Schweizer Alpen wird durch die Wehmutslieder der Heimat licht beseelt. Zart und rein verteidigt Amyntas das Recht der Liebe, die am Leben zehrt wie der Efeu am Baum, aber das Messer, das den Efeu abtrennt, schlägt ja auch dem Baum die Todeswunde. „Wer sich der Liebe vertraut, hält er sein Leben zu Rat?" Die Sprache des elegischen Verses ist dem Dichter ganz zur Natur geworden. Das Lehrgedicht „Die Metamorphose der Pflanzen" bringt sogar sein teuerstes Erkennen als ein Liebeslied. Die Geliebte erfuhr im Wachsen ihrer Liebe jene Bildung und Umbildung des Lebens, die das Gesetz der Natur ist. Stille Zärtlichkeit und Weben in der Liebe ist die beseelende Kraft aller dieser Gedichte. Auch in bequem behaglichem Geplauder ergeht sich der Hexameter in den beiden „Episteln" über Bücher und Lesen, Publikum und Haus. Immer wieder löst sich die strenge Gebundenheit der großen Formen im leichteren Spiel der Epigramme voll anmutigen Tiefsinns als ein holdes Rankenwerk um das Leben. Auch sie ordnen sich in beziehungsreichen Gruppen zueinander – in halben Rätseln, die das Leben durchleuchten wie in den „Weissagungen des Bakis" oder in golden neckischer Spruchweisheit, der Fortsetzung der ernsten Xenien, wie in den „Vier Jahreszeiten". Der Frühling blüht und ist frohe Tändelei, der Sommer reift und kennt die Qual und Seligkeit der vollen Liebe, der Herbst bringt Frucht und enthüllt das Geheimnis der Schöpfung in der Natur, im Geiste und

in der Gesellschaft, der Winter macht selbst das Wasser, das ewig bewegliche, zur erstarrten Fläche, auf der der Schlittschuhreigen zum vollen Symbol des Lebens und Könnens wird, bis der Frühling wie ein sanfter Todesbote auch die mächtigste Scholle als Tropfen im Ozean löst. Liegt eine Tragik darin, daß der größte Dichter Deutschlands auf seinem Wege über das Griechentum zum Deutschtum lernen mußte, in den Gewanden griechischer Versform zu wandeln, so ist er in allen diesen Dichtungen ganz zum Deutschen geworden. Das Fremde ist vergessen und wirkt höchstens als ein feiner Reiz in der hohen Schönheit, in der sich seine Weisheit, seine Liebe, jedem verständlich, offenbart. Die große Form, zu der er sein Wesen gebracht hat, fließt über von einem unerschöpflichen Strom des Dichtertums. Seine Wahrheit spricht Deutsch als ein griechisches Schauen.

Wie sich die „Achilleis" zu „Hermann und Dorothea" verhält, so verhält sich die „Natürliche Tochter" zu den neuen Faustszenen, die in diesen Jahren entstanden. Abermals war es, als müsse Goethe für die Barbarei des Eingehens auf nordisches Wesen eine Art Buße tun in einem Werke reiner Griechenheit. Die „Natürliche Tochter" ist im Drama seine Gabe eines gesteigerten Hellenentums. Mehr noch als die Helenaszenen vom zweiten Teil des Faust, die einer ähnlichen Ungeduld des Griechen in ihm den Ursprung danken, gibt sich die „Natürliche Tochter" als Goethes Versuch in griechischer Tragödie. Wie in „Hermann und Dorothea" deutsches Kleinbürgerleben homerische Idylle wird, so geht das furchtbare Geschichtsleben der Gegenwart auf den Höhen der Gesellschaft in der „Natürlichen Tochter" in griechische Tragödie ein. Gewiß – hier fehlt die Innerlichkeit und leidenschaftliche seelische Bewegung des Tasso, aber weit reicher an Welt und erfaßtem Leben ist das neue Werk als die etwas maskenhafte Iphigenie, – eins der schwer zugänglichen Werke, aber wenn der Zugang gelungen, von eigener hoher Schönheit. Den Zugang erschwert vor allem, daß die Dichtung Bruchstück blieb. Eine richtige Trilogie war geplant, von der wir nun nur das Vorspiel lesen. Wie die Vollendung gedacht war, ist kaum zu sagen. „In dem Plane", sagt Goethe, „bereitete ich mir ein Gefäß, worin ich alles, was ich so manches Jahr über die Französische Revolution und deren Folgen geschrieben und gedacht, mit geziemendem Ernste niederzulegen hoffte." Nichts Geringes also sind wir berechtigt zu erwarten. Nicht bei den

Oberflächlichkeiten des „Bürgergenerals" und ähnlicher Schnitzel, nicht bei den Unzulänglichkeiten der Gespräche der Ausgewanderten soll es bleiben, – es kommt zu einer neuen, entscheidenden Zusammenfassung des Goethischen Lebens, abermals zu einer seiner Endgültigkeiten. Die Form großer Kunst wird wieder die Gestalt der Goethischen Wahrheit. Die natürliche Tochter des Herzogs, bis dahin verborgen gehalten vor der Welt, soll am Hof des Königs eingeführt und dadurch anerkannt werden. Damit regt sie – unschuldig und unwissend – den ganzen Haß der feindlichen zur Krone strebenden Parteien auf. Im Parteienkampfe wird sie unerbittlich wie von einem Schicksal in die Ferne abgeschoben, – es sei denn, daß sie im bürgerlichen Leben verschwinde durch die Ehe mit einem unbedeutenden Mann. Damit endet das Stück. Vielleicht sollte sie später als die Retterin ihres Volkes wiederkehren.

Es handelt sich um Volk und Staat, die durch gärende innere Gegensätze von finsterem Unheil bedroht sind, – jedes persönliche Geschick wird Spielball zwischen diesen allgemeinen feindseligen Gewalten. Jedes eigentlich persönliche Leben in seiner Selbstbestimmtheit und Abhängigkeit, nur von sich selber, hört auf, – genau im Sinne des Wortes, das später Napoleon in Erfurt zu Goethe sagen wird: die Politik ist das Schicksal. Es ist furchtbar, mit anzusehen, wie diese so unwiderstehliche wie unpersönliche Gewalt mit dem beschriebenen Stück Papier die Prinzessin erbarmungslos und rettungslos ins Elend drängt. Die Menschen, die dabei mitwirken, sind nicht Persönlichkeiten, sondern nur Stände oder Ämter, nur typische Bedeutungen. In diesem Zusammenziehen des Lebens in Grundgestalten, die als Menschen vielmehr ein Allgemeines vertreten und wie Masken zur Anschauung bringen, sah Goethe die griechische Künstlertat seines Werkes: der König, der Herzog, der Weltpriester, der Gerichtsrat, der Gouverneur, die Oberhofmeisterin. Eugenie allein ist unter ihnen der einzige blühende, voll lebendige Mensch. Aber in der scheinbar so geordneten und auf Ehrfurcht ruhenden Welt lauert und droht das Chaos. Der König ist gut und schwach, der Herzog zweideutig, der Weltgeistliche ein Verbrecher, die anscheinend treue Freundin, die Oberhofmeisterin, an Händen und Füßen gebunden, der Gouverneur, der scheinbar prangt in Adel und Macht, ein willenloses und blindes Werkzeug. Alle aber reden sie in beinahe peinigendem Gegensatz zu ihrer Unfreiheit dieselbe

edle Sprache freier und feinster Bildung. Unter ihnen und ihnen ausgeliefert, erscheint nun das herrliche Kind, tollkühn bis zur Verwegenheit, lebenshungrig, in Glanz sich berauschend, schnell, unklug, stolz, voll Reichtums in der Seele, welt- und lebensoffen, fein und verständig, und erregt den allgemeinen Haß, ohne es zu wissen. Sie ist verloren in dem Augenblick, in dem sie wider das Gebot den Schrein eröffnet und sich der Königspracht anmaßt, obschon der kleine Fehl nichts als eine symbolische Schuld ist. Sie wird zermahlen zwischen den düsteren Mächten und entsagt freiwillig, um im Dunkel zu verschwinden, da sie doch in ihrem Wesen Licht und Glanz ist. All dieses finstere und furchtbare Schicksal schleicht und schreitet dahin in langen Reden und Zwiegesprächen von feierlichster Gebundenheit, – jeder Laut ist gebändigt, nie versagt sich das Wort einer das Leben in allen Weiten und Tiefen kennenden und überschauenden Weisheit. Menschen, die alle wie Erdrosselte dahingehen, den Strick des Schicksals um ihren Hals, schweben in ihren Worten im freisten Äther der Betrachtung. So zur Schönheit gebändigt, spricht das Furchtbare. Die brodelnde Hölle da unten scheint tief unter unseren Füßen, – dennoch blicken wir hinein, und wir verstehen, als ob wir im Rate der Götter säßen, die Unruhe und Ungeduld und das verderbliche Walten der dämonischen Kräfte. Auch redet hin und wieder die ganze Stärke menschlichen Gefühls, – unvergeßlich zu zwei Malen im Schmerz des Vaters über die tot Geglaubte, die das einzige Glück seines Lebens war, noch im Nachklang, da sie lebendig neben ihm steht, erschütternd. So rührend klingt auch die helle Jubelrede des armen schönen Kindes, da sich ihr das Leben auftut. Aber den beherrschenden Laut gibt doch die reifste Weisheit – vor allem in dem Ausblick in die große, finstere, unheimliche Welt – und das tiefste reichste Herz, zumal im Mitfühlen mit der armen, in der Welt verlorenen Menschenseele. Es ist ein unsinniges Wort, das gerade dieses Werk als marmorglatt und marmorkalt verschrieen hat. Dieser Marmor umschließt einen Vulkan, und er glüht durch seine Adern. Aber das allerdings will diese Art Kunst, daß nichts in unmittelbarer Mächtigkeit ergreife. Alles ist, wenn nicht durch den Begriff, so doch durch den Gedanken vermittelt, durch die in Goethe gereifte Überzeugung von Welt und Kunst, – alles gebändigt in einer bis zum letzten abgeklärten und vollendeten und in der Vollendung beruhigten Form. Das ergibt eine

Dichtung nur für höchste Kultur des künstlerischen Verstehens und zugleich des Weltverstandes. In dieser Einschränkung handelt es sich um ein Werk fast von vollkommener Schönheit. Das unbefangene Gefühl wird wohl etwas ungeduldig in diesem Gleichmaß der schönen Rede, die alles in das zu reinem Adel geprägte Wort hebt, während die Handlung kaum von der Stelle rückt und nirgends in packender Entscheidung spannt und bannt. Aber auch für jene hohe Kultur des Verstehens, die dem Dichter in seinem Gestaltgedanken lauschend folgt, bedeutet ein solches Werk ein schmerzliches Glück. Man steht vor dem Gewaltigen und beinahe Hoffnungslosen im Ringen des modernen Künstlers um die große Form der Tragödie und beklagt die Entfernung von seinem Volke. Das ist der Weg dieser neuen großen Werke Goethes: Reineke Fuchs, Hermann und Dorothea, Achilleis, die Natürliche Tochter, – ein Werk zur Vorbereitung des großen Gelingens, zwei, denen volles Gelingen nicht beschieden war und nicht beschieden sein konnte, – die Spannung zwischen den theoretisch gewonnenen Überzeugungen und der Unmittelbarkeit des deutschen Dichtergefühls ist zu groß. Das Gelingen tritt mit „Hermann und Dorothea" dort ein, wo der Hellenismus Goethes ganz deutsch geworden ist und nun das ursprüngliche und unmittelbare deutsche Gefühl die Gestalten schafft. –

Auch an dieser Stelle wirkte das große Glück und Gottesgeschenk der Schillerstunden. Schiller, der gerade jetzt mit aller Macht seines Wesens zu neuem Dichtertum hinüberdrang, stärkte ganz unwillkürlich in Goethe die Richtung, die ihn zur Dichtung zurückführte. In seinem großen Glauben an Goethes ursprüngliche Kräfte löste er ihn aber auch vom Zwang der Begriffe und gab ihn der Unmittelbarkeit seines Dichtertums zurück. Wir stehen in dem Augenblick seines Lebenswerks, da Goethe den großen unermüdlich spornenden Freund durch Schillers frühen Tod wieder verlor. Er ließ eine namenlose Leere zurück. Gern hätte Goethe ihm das Gedächtnismal gestiftet. Er dachte an die Vollendung des „Demetrius", die ja aber für Goethe in seiner Eigenart eine Unmöglichkeit war. Im Epilog zu Schillers Glocke gab er sein Bekenntnis zu Schiller und von Schiller genau in jener das innerste Wesen ergreifenden Tiefe, in der Schiller sein Bekenntnis von und zu Goethe in den Augustbriefen von 1794 gegeben hatte. Aber das wahre und eigentliche Totenmal für Schiller war bereits vollendet. Es war

der Erste Teil des Faust in seinem Abschluß, wie er in den Jahren 1797 bis 1801 gelang und, 1806 noch einmal überarbeitet, 1808 erschien.
Bereits am 29. November 1794 hatte Schiller Goethen nach dem Faust gefragt und um ihn gebeten. „Ich gestehe Ihnen, daß mir das, was ich von diesem Stücke gelesen, der Torso des Herkules ist. Es herrscht in diesen Szenen eine Kraft und eine Fülle des Genies, die den besten Meister unverkennbar zeigt, und ich möchte diese große und kühne Natur, die darin atmet, so weit als möglich verfolgen." Goethe lehnt ab, „da ich nicht abschreiben könnte, ohne auszuarbeiten", wozu er keinen Mut fühle. „Kann mich künftig etwas dazu vermögen, so ist es gewiß Ihre Teilnahme." Ganz gegen seine Gewohnheit hat Goethe dann doch einmal von dem Plan erzählt. Aber der Brief Schillers ist verloren gegangen, in dem er um den Juli 1795 Wilhelm von Humboldt davon berichtete. „Der Plan ist ungeheuer," antwortet der Freund, „schade nur, daß er eben darum wohl nur Plan bleiben wird." Ungedruckte Faustszenen in die Horen zu geben, konnte Goethe sich endlich doch nicht entschließen, so wie auch die Hoffnung der Weimarischen Bühne auf dieses Werk enttäuscht werden mußte. „Was ich auch tat, ich entfernte ihn mehr vom Theater, als daß ich ihn herangebracht hätte." Selbst für Schiller bedeutete es dann doch die vollkommenste Überraschung, unter welchen Umständen die neue Arbeit am Faust einsetzte, die zur Vollendung des Ersten Teils führte. Die geplante Reise in die Schweiz und nach Italien wird im Frühling 1797 zur Unmöglichkeit, da die kriegerisch-politischen Entwicklungen sie zu einem allzu gewagten Abenteuer machen. Alle laufende Arbeit ist abgeschlossen und beiseite gelegt; der in Goethes Dasein unerhörte Zustand tritt ein, daß er nichts zu tun hat. In dieser Himmelsgabe einer rein geschenkten Muße findet er den Anlaß, die Faustpapiere aufzuschnüren und vorzunehmen. Wir kennen das Datum, es war am 22. Juni 1797; am 24. Juni schreibt er als ein rechtes Tagebuchblatt die Zueignung in sein Tagebuch ein, – ein wertvollstes Stück Goethischer Autobiographie. Die schwankenden Gestalten nahen sich und umschweben ihn und verlangen nach Leben. Eine offenbare Fügung waltete; – wieder einmal war die Zeit erfüllt.
Gleich bedeutend sind die beiden Briefe, in denen Goethe Schillern die ersehnte Nachricht mitteilt und Schiller sie empfängt. Goethe verfährt

so, daß er das, was gedruckt ist, wieder auflöst und mit dem, was schon fertig oder erfunden ist, in große Massen disponiert, um so die Durchführung vorzubereiten – „die Ausführung des Plans, der eigentlich nur eine Idee ist". So weit sind wir in diesem Augenblick noch von einem einheitlichen, das Ganze durchgestaltenden Gedanken entfernt, – nur eine allerallgemeinste Sinnvorstellung ist vorhanden. In bezug auf diese freilich ist Goethe innerlich mit sich eins geworden. „Nun habe ich eben diese Idee und deren Darstellung wieder vorgenommen und bin mit mir selbst ziemlich einig." So sehr ist er nicht nur an die Gemeinsamkeit der Arbeit, sondern an die entscheidende Förderung Schillers gewöhnt, die ihm in keinem stockenden Zustande gefehlt hat, daß er ihn, wieder im Gegensatz zu all seiner sonstigen Art, welche Mitteilung des Unfertigen und erst Wachsenden strenge vermied, geradezu auffordert, „die Sache einmal in schlafloser Nacht durchzudenken", ihm „die Forderungen, die Sie an das Ganze machen, vorzulegen und so mir meine eigenen Träume als ein wahrer Prophet zu erzählen und zu deuten." Seltsam genug rückt er seine größte Dichtung, die hier entstehen will, gleich in dem ersten Selbstzeugnis heraus aus dem Gebiet der großen Kunst, in der nach seinem Hellenenbewußtsein objektive Forderungen, wie sie für das Werk aus der Idee seiner Ganzheit sich ergeben, mit dem Gesetz strenger Einheit herrschen. Wie eine bequemere Nebenarbeit vielmehr führt sich diese Fortsetzung seines Faust ein. „Da die verschiedenen Teile dieses Gedichts in Absicht auf die Stimmung verschieden behandelt werden können, wenn sie sich nur dem Geist und Ton des Ganzen subordinieren, da übrigens die ganze Arbeit subjektiv ist, so kann ich in einzelnen Momenten daran arbeiten und so bin ich auch jetzt etwas zu leisten imstande." Für den Leser dieser Worte liegt in ihnen zugleich etwas wie eine Verheißung, die Goethe selber nicht darin vernimmt. Die großen Werke des Geistes bringen ihr Gesetz mit sich und setzen es durch auch gegen den eigenen Willen und das eigene Bewußtsein des Schöpfers. So muß Goethes Faustgedicht in allen einzelnen Szenen aus den Tiefen des Goethischen Gefühls fließen und wird ihn der Unmittelbarkeit des Schaffens zurückgeben, unbekümmert um alle hellenisierende Kunstüberzeugung. Zum Überfluß setzt er hinzu: „Unser Balladenstudium hat mich wieder auf diesen Dunst- und Nebelweg gebracht" – „wie ihr aus Dunst und Nebel um mich steigt." – Der

Dichter bekräftigt den Ursprung des neuen Faust aus der Goethe-Schillerschen Arbeitsgemeinschaft, sein deutschestes Gedicht bringt ihn in den Norden mit seinen Nebeln zurück, aus denen sich die übermenschlichen, mythisch-großen Gestalten bilden. „Die Umstände raten mir, in mehr als in einem Sinne, eine Zeitlang darauf herum zu irren." Es lockert sich die Anspannung des auf die reine Griechenheit gerichteten Willens, Deutschland soll die höchste Offenbarung seiner eigentümlichen Geistigkeit erhalten. Der deutsche Sinn des Lebens wird sich in seiner Reinheit aussprechen, doch wird auch ihm weder die griechische Klarheit noch die Sicherheit der Vollendung in großer Kunst fehlen. „Hermann und Dorothea" streift die letzte griechische Hülle ab, und Faust erscheint.

Schillers großer Blick auf die unerwartete Aufgabe ist der des schaffenden und mitschaffenden Künstlers. „Soviel ich kann, will ich Ihren Faden aufzufinden suchen, und wenn auch das nicht geht, so will ich mir einbilden, als ob ich die Fragmente von Faust zufällig fände und solche auszuführen hätte." In untrüglicher Sicherheit sieht er als der erste den entscheidenden Punkt, – daß der Faust nicht Dichtung von einem beliebigen Helden in seiner menschlichen Individualität ist, sondern „die Forderung an eine symbolische Bedeutsamkeit" in sich trägt: der Held steht für Menschentum und Menschenleben selber. Echt Schillerisch erblickt er diesen Sinn in einem Kampf der beiden Naturen im Menschen, der himmlischen und der irdischen, der göttlichen und der teuflischen. „Die Duplizität der menschlichen Natur und das verunglückte Streben, das Göttliche und Physische im Menschen zu vereinigen, verliert man nicht aus den Augen." Als Schüler Goethes erkennt auch er das nordisch Grelle und Formlose in der Fabel und meint als der rechte Schiller, daß es durch die geistige Kraft der Idee aufgewogen werden müsse. „Weil die Fabel ins Grelle und Formlose geht und gehen muß, so will man nicht bei dem Gegenstand stille stehen, sondern von ihm zu Ideen geleitet werden." Die Einheit einer geistigen Bedeutung nimmt dem Stofflichen die grelle Buntheit und verarbeitet sie zu einem künstlerischen Farbenspiele. Dies ist es, was in der Sprache Schillers philosophisch heißt. „Kurz, die Anforderungen an den Faust sind zugleich philosophisch und poetisch, und Sie mögen sich wenden, wie Sie wollen, so wird Ihnen die Natur des Gegenstandes eine philosophische Be-

handlung auflegen, und die Einbildungskraft wird sich zum Dienst einer Vernunftidee bequemen müssen." Es ist, als sähe man den Prolog im Himmel entstehen, mit dem das Ganze der Faustszenen in die Einheit eines gestaltenden Gedankens zusammenrückt, – eines Gedankens tiefster Lebensphilosophie.

Wenn Goethe in seiner Erwiderung nicht nur die Übereinstimmung bestätigt, sondern froh betont, wie es gleich einen ganz anderen Mut zur Arbeit gibt, wenn man seine Gedanken und Vorsätze auch von außen bezeichnet sieht – „Ihre Teilnahme ist in mehr als einem Sinn fruchtbar" –, so sollte man endlich auf das kindliche Vergnügen verzichten, auch hier in Schiller Goethes Verführer vom Dichterischen zum Philosophischen finden zu wollen. Goethe bestätigt jedes Wort. Er bereitet für den nordischen Winter zur Ablenkung vom Unmut über fehlgeschlagene Hoffnung sich den Rückzug „in diese Symbol-, Ideen- und Nebelwelt" und hat Lust und Liebe dazu. Er erbittet dringend Schillers weitere Äußerungen „über Gegenstand und Behandlung." Schiller entspricht der Erwartung in ungeahnter Weise. Er hat das Faustfragment wieder gelesen, „und mir schwindelt ordentlich vor der Auflösung". Natürlich, da ihm die Anschauung fehlt, die nur der Schöpfer selber hat. Nun faßt er den durchaus entscheidenden Punkt. „Was mich daran ängstigt, ist, daß mir der Faust seiner Anlage nach auch eine Totalität der Materie nach zu erfordern scheint, wenn am Ende die Idee ausgeführt erscheinen soll, und für eine so hochaufquellende Masse finde ich keinen poetischen Reif, der sie zusammenhält." Wird Faust zum Symbol des Menschentums selber, so muß irgendwie das Ganze menschlicher Betätigungen in das Werk hinein. Wie soll man das in eine einzige Dichtung fassen, die Schiller damals vermutlich noch in der üblichen Dramenlänge dachte? Goethe hat die Forderung erfüllt, aber er brauchte sechzig Jahre und sein ganzes Leben dazu und die zwei Teile des Faust. Schiller hat abermals völlig richtig gesehen.

Er gibt als Beispiel an, daß es sich seines Bedünkens gehöre, „daß der Faust in das handelnde Leben geführt werde, und welches Stück Sie auch aus dieser Masse erwählen, so scheint es mir immer durch seine Natur eine zu große Umständlichkeit und Breite zu erfordern". Wieder vollkommen richtig! Der erste Akt des zweiten Teils führt Faust in das handelnde Leben, in dem der fünfte ihn zu wahrem Heldentum führt.

Nur die symbolisierende Behandlung, die Goethe für den Kaiserhof und vollends für das neue Faustland schuf, ermöglichte die Bezwingung dieser sonst hoffnungslosen Massenhaftigkeit.

Andere Bemerkungen sind durch den unmittelbaren Eindruck des Fragments angeregt. „In Rücksicht auf die Behandlung finde ich die große Schwierigkeit, zwischen dem Spaß und dem Ernst glücklich durchzukommen." Der tiefe Ernst des Grundgesichts wird zumal in dem Gegensatz zwischen Faust und Mephistopheles beständig in das Geplänkel des geistreichsten Spaßes hineingehoben. „Verstand und Vernunft scheinen mir in diesem Stoff auf Tod und Leben miteinander zu ringen." Das heißt den Gegenstand in seinem Innersten packen. Der Verstand grenzenloser Erfahrung, der Leben nur in seiner Bedingtheit und Beschränktheit sieht, – die so oft seine Gemeinheit ist, – steht gegen das große Streben der Faustischen Vernunft zum Unbedingten. „Bei der jetzigen fragmentarischen Gestalt des Fausts fühlt man dieses sehr" – man fühlt den noch völlig unausgeglichenen Gegensatz und leidet unter der Unentschiedenheit –, „aber man verweist die Erwartung auf das entwickelte Ganze." Hier läge also die wichtigste aller Forderungen, die die Klarheit des alles durchdringenden Gestaltgedankens verlangt. „Der Teufel behält durch seinen Realismus vor dem Verstande und der Faust vor dem Herzen recht." Schiller hat beim Schreiben vergessen hinzuzusetzen: Faust behält durch seinen Idealismus vor dem Herzen recht. Vor dem Verstand, der das Denken im Bedingten ist, hat Mephistopheles immer recht. Aber die Vernunft hält gegen alle – noch so unwiderleglichen – Einwürfe des Verstandes fest an dem Glauben an einen unbedingten Sinn im Leben. Das Herz ergreift und lebt ihn in reinem Gefühl. Die Tragödie des Menschen ist der ewige Streit von Kopf und Herz, seine Erlösung liegt in ihrer Versöhnung. „Zuweilen aber scheinen sie ihre Rollen zu tauschen, und der Teufel nimmt die Vernunft gegen den Faust in Schutz." Dies ist die Stelle „Verachte nur Vernunft und Wissenschaft". Sie gibt die ganze Tiefe ihres diabolischen Sinns im Fragment nicht ohne weiteres her. Mephisto nimmt nicht Vernunft und Wissenschaft in Schutz, deren Todfeind er ist und bleibt, aber in all dieser Todfeindschaft versteht er in ihnen die Kräfte, die den Menschen aus der Niedrigkeit ins Wahre führen, und frohlockend erkennt er in Fausts Abwendung von ihnen den Beginn seines Falls. Schillers

letzte Bemerkung zeugt mehr von philosophischem Tiefsinn, als daß sie von künstlerischer Bedeutung wäre.

„Eine Schwierigkeit finde ich auch darin, daß der Teufel durch seinen Charakter, der realistisch ist, seine Existenz, die idealistisch ist, aufhebt. Die Vernunft nur kann ihn glauben, und der Verstand nur kann ihn so, wie er da ist, gelten lassen und begreifen." Nur in der Vernunftidee vom Menschentum als dem Ringen nach dem Unbedingten hat der Teufel einen Sinn als die Verkörperung der das Unbedingte hemmenden und aufhebenden Kräfte. Seinem Charakter nach aber ist er, der der Idee entspringt, der reine Realist, der alle Ideen leugnet. Aber dieser Selbstwiderspruch ist ja gerade sein Wesen und gibt ihm seine Stellung im Ganzen des göttlichen Haushalts, – vor Gott ist er der ewige Schalksnarr in seiner Selbstverspottung. Man möchte diesen Schillerschen Brief für die Grundlegung alles Faustverständnisses erklären, so wie jene Augustbriefe die Grundlegung alles Goetheverständnisses sind. Weit entfernt davon, sich in philosophischen Abwegigkeiten zu verlieren, beweist Schiller vielmehr in diesen Zeilen einen ganz erstaunlichen und in diesem Grade noch nie dagewesenen Tiefblick in die innersten Geheimnisse einer entstehenden großen Dichtung. Goethes innere Stellung zum Werke bleibt immer unverändert, gelegentlich setzt er dem mächtig in Gedanken andringenden Freunde den leisen humoristischen Widerstand des Künstlers entgegen. Er werde es sich bei dieser barbarischen Komposition bequemer machen und die höchsten Forderungen mehr berühren als erfüllen. „So werden wohl Verstand und Vernunft wie zwei Klopffechter sich grimmig herumschlagen, um abends zusammen freundschaftlich auszuruhen." Fast klingt es in den nächsten Worten, als rede noch einmal der Dichter des Urfaust, der seinen Gegenstand lediglich von der Seite der künstlerischen Möglichkeiten in dieser oder jener Szene nahm, ohne um das Ganze in der Einheit eines zusammenfassenden Gedankens irgendwie zu sorgen. „Ich werde sorgen, daß die Teile anmutig und unterhaltend sind und etwas denken lassen; bei dem Ganzen, das immer ein Fragment bleiben wird, mag mir die neue Theorie des epischen Gedichts zustatten kommen."

Bei jeder Anregung, die Goethe, sei es zur homerischen Welt oder zur antiken Kunst, zurückzieht, ist ihm, als atme er reinere Luft und betrete eine höhere Welt. Und doch ist auch der Zug zu seinem nordischen Ge-

dicht sehr stark. „Es käme jetzt nur auf einen ruhigen Monat an, so sollte das Werk zu männiglicher Verwunderung und Entsetzen wie eine große Schwammfamilie aus der Erde wachsen. Sollte aus meiner Reise nichts werden, so habe ich auf diese Possen mein einziges Vertrauen gesetzt." „Ich werde wohl zunächst an meinen Faust gehen, teils um diesen Tragelaphen loszuwerden, teils um mich zu einer höheren und reineren Stimmung, vielleicht zum Tell, vorzubereiten." Auf die Sendung eines Aufsatzes über die Laokoongruppe erwidert er einem alten Freunde: „Verzeihen Sie, wenn ich über diese schwierige Materie mich sobald nicht äußern kann, ich bin für den Moment himmelweit von solchen reinen und edlen Gegenständen entfernt, indem ich meinen Faust zu endigen, mich aber auch zugleich von aller nordischen Barbarei loszusagen wünsche." Die geronnene Stoffmasse mußte erst wieder in Fluß gebracht werden, um dann aus sich selber sich weiter und weiter zu treiben. Wenn Goethe im September 1800 plötzlich die Arbeit an der Helenatragödie für den zweiten Teil aufnahm, geschah auch dieses, um ihn im Faustschaffen durch ein Stück großer hellenischer Dichtung wieder in das rechte künstlerische Gleichgewicht zu versetzen. Es gibt kein stärkeres Beispiel für die Selbständigkeit, mit der ein großes Kunstwerk im Geist seines Schöpfers gegen dessen Willen und Wunsch und gegen sein Bewußtsein sein eigenes Leben durchsetzt. Goethe schien es, als wenn er in diesem Werke der nordischen Lebensfülle, in dem, von der Gewalt des Gefühls getragen und emporgetrieben, die einzelnen Szenen beinah wie selbständige Welten, gleich Schwämmen in der Schwammfamilie, sich gegen das Ganze und im Ganzen absetzten, die reine Welt seiner griechischen durchgeformten Gegenständlichkeit verlasse, – als wenn er die Heimat seines Südens aufgebe, um im fremden Norden zu frieren; – um seine Sprache zu reden, als wenn er aus dem Objektiven in das Subjektive abtreibe und demnach statt des Stils in der Kunst sich mit dem Geringeren, der Manier, begnüge. Die Wahrheit aber ist, daß er sich zu seinem Hauptwerk des wahrhaft großen Stils erhob und daß er in seine rechte Heimat kam. Die große Form des Faustgedankens bedarf einer Welt der Bilder und des Geschehens, um die lebende Gestalt des größten unter allen Gedichten zu werden. Es ist das Gedicht der Deutschheit in ihrer Vollendung, die den eigenen Lebensgedanken behauptet, indem

sie dem Ganzen der Welt gerecht wird und es in liebendem Verstehen umfaßt.

So wurde die Faustdichtung in ihrem neuen Ursprung das rechte Werk der Verschmelzung zwischen dem Goethischen und dem Schillerschen Geiste. Sie trägt dies Gepräge in ihrer Haltung von Anfang bis zu Ende. Der neue Faust nämlich, wie er nun erst die Sendung eines großen Gedankens erfüllt, ist ein ausgesprochen Schillerscher und nicht ein Goethischer Mensch, – nicht ein Mensch des stillen unwiderstehlichen Wachsens aus gottgepflanztem Keim, sondern ein Mensch des großen, auf das Unendliche und Unbedingte der Vollendung gerichteten Strebens. Er ist, wie Goethe von Schiller sagte: „Er war ein wunderlicher großer Mensch. Alle acht Tage war er ein anderer und ein vollendeterer; jedesmal wenn ich ihn wiedersah, erschien er mir vorgeschritten in Belesenheit, Gelehrsamkeit und Urteil." Der Atem des Schillerschen Lebens kam in das Werk und ließ ihm keine Ruhe, bis es das Ziel der Vollendung erreichte. Der Gedanke des Schillerschen Idealismus, der kein anderer als der deutsche Lebensgedanke ist, wie Kant ihn in Philosophie brachte und Schiller und Fichte ihn als Propheten verkündeten, gab der Dichtung den Abschluß: der Sinn des Lebens ist die Tat, in der in unendlichem Fortschreiten das Volk der Freien sich selbst erschafft. Das Faustgedicht in seiner Ganzheit erwuchs aus der sittlichen Höhe des deutschen Lebens in der Freundschaft von Goethe und Schiller.

2. Der Erste Teil des Faust

Was ist im ersten Teil des Faust, wie er im achten Bande der ersten Cottaschen Ausgabe (13 Bände, 1806–1810) im Jahre 1808 zum ersten Male erschien, über das Fragment hinaus neu hinzugekommen? Zunächst die Zueignung, das Vorspiel auf dem Theater, der Prolog im Himmel – kurz: die Vorspiele, die dem Titelblatt mit der Aufschrift „erster Teil" vorangehn, also das Ganze des Gedichtes mit seinen zwei Teilen einleiten. Dann wird die erste Szene des Faustmonologs mit der Erfindung der Osternacht zu Ende gedichtet und überhaupt die „große Lücke", wie Goethe es nannte, ausgefüllt bis zu jenem neuen Anfangsverse des Fragments: „Und was der ganzen Menschheit zugeteilt ist." Das wären denn die Szenen des Osterspazierganges „Vor dem Tor", der ersten Studierzimmerszene „Verlassen hab ich Feld und Auen", der zweiten Studierzimmerszene mit der Wette und dem Pakt, die in dem Gespräch des Fragments zwischen Faust und Mephistopheles endet. Nach der Zwingerszene „Ach neige" in der Gretchentragödie folgt jetzt „Nacht. Straße vor Gretchens Türe" – die endlich vollendete Valentinszene mit dem (jetzt zu Ende geführten) Monolog Valentins aus dem Urfaust, mit dem Stimmungsbildchen „Wie von dem Fenster dort der Sakristei" gleichfalls aus dem Urfaust, aber mit der neu hinzugekommenen Beziehung auf die Walpurgisnacht, dem Gespräch von Faust und Mephistopheles, dem Liedchen der Verführung, Valentins Kampf, Tod und Fluch, welch letztere die Verse des tragischen Selbstbekenntnisses verdrängen, die ja bereits im Fragment als Schluß in die Szene „Wald und Höhle" verschoben sind. Hierauf folgt die Domszene und nach dieser die „Walpurgisnacht" und der „Walpurgisnachtstraum. Oberons und Titanias goldne Hochzeit. Intermezzo." Die Schlußszenen der Gretchentragödie „Trüber Tag, Feld," – noch jetzt in Prosa – und „Nacht. Offen Feld" sind aus dem Urfaust unverändert übernommen. Die Kerkerszene ist in Verse umgeschrieben. Die Walpurgisnacht schafft den Übelstand weg, daß Faust in Gretchens größter Not spurlos verschwindet. Von Kleinigkeiten abgesehen, handelt es sich um vier Stücke neuer Arbeit: die Vorspiele, die große Lücke, die Valentinszene, die Walpurgisnacht.

Auch vier hauptsächliche Arbeitszeiten lassen sich erkennen: Juni bis

Juli 1797, 1798 besonders im April bis in den Mai hinein, 1800 im April, wo von dem „wunderlichen Auftreten" des Teufels die Rede ist, im September bis in den November desselben Jahres ist schon manches für die Helenadichtung des zweiten Teils geschehn, aber im November auch an der Walpurgisnacht gearbeitet. Ins Jahr 1801 vom Februar bis in den April fällt die Arbeit an der Valentinszene, an der Walpurgisnacht, aber auch an Teilen der großen Lücke. Im Jahre 1806 im März und April war es wohl nur noch um eine letzte Durchsicht zu tun. Auch in dieser seiner Vollendung ist der erste Teil des Faust immer noch Bruchstück geblieben. Es fehlt der Disputationsaktus: „Ich werde heute gleich beim Doktorschmaus Mit Freuden meine Pflicht erfüllen", der eine Welt für sich sein sollte und offenbar als eine eigene große Dichtung geplant war. Als Goethe zum Staunen Schillers in der leeren Zeit der aufgegebenen Italienreise zur Faustarbeit zurückkehrte, waltete eine richtige Fügung vor. Dem von allen gewohnten Geschäften gelösten Geiste war die völlig freie Stunde gegeben, in der sein größtes Werk ihn allein besaß und sich seiner ganz bemächtigen konnte. Am 24. Juni 1797 hat Goethe die Zueignung in sein Tagebuch geschrieben.

Die Zueignung ist ein richtiges Tagebuchblatt und hält für die Erinnerung des Dichters eine denkwürdige Minute fest. Wir müssen sie nicht als eine herrliche Dichtung an uns vorüberrauschen lassen, sondern die buchstäbliche Wahrheit erfassen die sie schlicht und aufrichtig ausspricht.

Aus den Blättern seiner Fausthandschrift sind die Gestalten der Dichtung aufgestiegen und dem Dichter genaht, da sie ihr Leben von ihm verlangen. Sie schwanken, denn sie sind noch nicht im endgültigen Werk gefestigt. Sie kamen ihm in der Frühe seines Dichtens, da sein Blick noch trübe die Welt mehr erahnte als erschaute. Sie haben einen Zweifel zu überwinden, der ihn bis zu dieser Minute von so gewaltiger Arbeit fernhält. Er ist ein anderer geworden, sehr fern der Wahnwelt, der sie angehören. Aber sie haben ihr eigenes, auf ihn zudrängendes Leben, das er schließlich walten lassen muß, wie sie aus Dunst und Nebel steigen, dem Nebel des Nordens, dem Dunst des Hexenreiches, zu dem seine Balladenarbeit ihn zurückgebracht. Der Zauberhauch um ihren Zug – Zaubermärchen sind es ja, in denen sie leben, – bringt

die jugendlichen Erschütterungen des Schöpfertums wieder, in denen sie entsprangen.

Sehr natürlich denn, daß sie den Dichter in die Vergangenheit zurückversetzen, deren stärkstes Lied sie gewesen. Eine selbstgelebte Vorzeit nimmt ihn auf. Frohe Tage, da es Tage der Jugend waren, liebe Schatten, da ihnen die erste Liebe und Freundschaft galt. Aber es scheint kaum, als sei dies Wirklichkeit gewesen, – eine Sage ist's, die halb verklang. Sie tönt vom alten und ewig neuen Schmerze des Verlierens. Wenn die Erinnerung das Leben wiederholt, muß sie zur Klage werden um das labyrinthische Irren. Wo sind die Guten, mit denen man die Jugend teilte und die nun längst dahingeschwunden sind? Ihre Hoffnungen täuschte das Glück, das ihnen noch so manche schöne Stunde versprach.

Aus schwerem Gefühl bebt es dem Dichter auf, wo er jetzt steht. Die Menschenwelt, die ihn umgibt und auf die er doch angewiesen ist, ist eine andere geworden. Der Dichter singt für Widerklang und Mitgefühl derer, die den Kreis seiner Liebe bilden. Aber der Kreis, dem dieses Gedicht in seinen Anfängen gesungen ward, ist längst zerstoben, der Widerklang längst verklungen. Eine unbekannte Menge vernimmt das Lied, das die Stimme seines tiefsten Leidens ist. Ihr Beifall, gut gemeint vielleicht, macht dennoch bang, denn kommt er aus einem Herzen, das wirklich mitklingt? Ist er nicht unwillkürliches Mißverstehn? Man sehnt sich nach denen, die einst um uns waren und nun so zerstreut sind.

Ein Reich der Geister, der Geschiedenen, bannt uns mit mächtigem Sehnen, die wir, ganz der Tagesarbeit geweiht, kaum noch jener Nacht gedachten. Das Lied wird leise, unbestimmt, bebend, wie vom Geisterhauche bewegt, gleich einem Totenliede. Der Schauer der Vergänglichkeit ergreift den Dichter, Tränen fließen. Das Herz so männlich fest wird weich wie in Jugendweben und Jugendempfänglichkeit. Wirklichkeit wird, was verschwunden ist, – die Jugend, die ihr Werk wieder aufnimmt. Zukünftige Ferne scheint, was er besitzt und was gegenwärtig wirklich ist. Es ist ein Zustand des Schwebens wie zwischen zwei Welten, bei dem man selber zum Geiste wird, da der Boden der Wirklichkeit und Gegenwart schwindet und das Vergangene als Gegenwärtiges sich zu gespenstischer Wirklichkeit drängt.

Dies war die erste Wirkung der neu aufsteigenden Faustgesichte in Goethes Seele: Erschütterung bis zu Tränen. Er weinte über den Blättern, die ihm mit ihren Gestalten die Jugend wiederbrachten. Die Arbeit war ein Totenopfer an seine Jugend und ihre Welt der Liebe.

Es entspricht aller inneren Glaublichkeit, daß das Vorspiel auf dem Theater unmittelbar nach der Zueignung geschrieben ist. Denn nicht nur setzt es die gleiche Bewegung fort: von der Erschütterung der Tränen führt es zum Entschluß der Tat. „Kommandiert die Poesie." Sondern es ist auch offenbar das Gespräch, das in Goethes Seele vorging, als er mit der Frage rang, ob er wirklich den „Faust" wieder aufnehmen und die Vollendung versuchen sollte. Der Theaterdirektor, der Dichter, die Lustige Person sind drei Stimmen in Goethes Brust, die heftig streiten. Ist es nicht ein Wahnsinn? Damals war er jung, die Gesichte flogen wie von selbst auf das Papier, er wußte im Grunde nichts, weder vom Theater noch vom Publikum. Nun ist er beinah alt. Er kennt das alles nur gar zu gut und weiß: das Theater will Wirkung um jeden Preis, alles andere gilt ihm gleich. Das Publikum will vergnügt werden um jeden Preis, – amüsiert werden, das fremde Wort steht hier zu Recht: am liebsten lachen oder sonst wenigstens weinen, denn das Weinen des Publikums ist auch nur eine Art, sich zu amüsieren. Du aber, armer Dichter, willst ein Werk hoher Kunst vollenden, das um seines eigenen inneren Wertes willen da ist und den Zeiten trotzt. Und niemand wird es dir danken. Und – noch einmal – die Jugend ist vorbei, die so etwas unbekümmert unternahm. Endlich überwindet er die Bedenken nicht, sondern schlägt sie nieder mit einem Entschluß, der nun doch noch Jugend ist. Versuchen wir es einmal – kommandiert die Poesie. Insoweit ist auch das Vorspiel auf dem Theater ein Tagebuchblatt eigener Selbstbiographie.

Aber es ist eine große Seele, die in sich und um sich selbst ringt: das zunächst nur Persönliche erhebt sich sogleich zu gegenständlicher Geltung. Was zuerst nur der unwillkürliche Streit der inneren Stimmen war, wird zur Darstellung der möglichen Standpunkte zur Kunst. Man kann zur Kunst stehn als Geschäftsmann, – man will durch sie Geld verdienen. Man kann zu ihr stehen als das unbefangene Publikum: man will durch sie über eine leere Stunde angenehm weggetäuscht

werden. Man kann endlich zu ihr stehn als Künstler: man will, daß das Reich der Schönheit bleibe und wachse auf der Erde, nicht um den Menschen zu nützen oder angenehm zu sein, sondern weil sie die Schönheit ist. Einen vierten Standpunkt kann es nicht geben, denn der Standpunkt des wahren Liebhabers und Kenners, an den man noch denken könnte, ist derselbe wie der Standpunkt des Künstlers, diesmal im Verstehen wie damals im Schaffen. Theaterdirektor und Lustige Person vertreten durchaus triviale Standpunkte, aber sie vertreten sie mit soviel Klugheit, Entschiedenheit, Eigenheit und Kraft, daß auch sie wie bedeutende Menschen wirken. Man hat bei dem kleinen Spiel das seltene Vergnügen, dem Gespräch von drei bedeutenden Menschen zuzuhören. Was sie einander sagen, muß damals wahr gewesen sein, es hätte sonst nicht geschrieben werden können. Aber heute ist es wahrer als damals. Wer zur Theaterstunde den Broadway in Neuyork hinunter geht und sieht Haus bei Haus die glänzenden Lichter, die die strömende Menge ins Theater locken, der fühlt: Theaterdirektor und Lustige Person haben auf der ganzen Linie gesiegt: die Not des Dichters quälte nie wie heut.

So einfach wie innerlich notwendig ist die Dichtung gestaltet. Erst spricht der Theaterdirektor, dann der Dichter, dann die Lustige Person, und jeder gibt sein Thema bestimmt und deutlich an. Dann ist es völlig wie in einer musikalischen Komposition. Erst wird das Thema Theaterdirektor – Dichter aufgenommen und ganz zu Ende geführt, es folgt das Thema Lustige Person – Dichter, und mit ihm geschieht dasselbe. Das geht so weit, daß sogar das äußere Formgesetz das gleiche ist: zu jedem Durchführungssatze gehören zweimal zwei Reden. Nur in dem Durchführungssatz mit der Lustigen Person fehlt die zweite Rede des Dichters. Hier ist also eine deutliche Pause, eine Fermate vor dem Finale. Die Dichtung Goethes ist in ihrer Formgesetzlichkeit so ganz Musik, daß sie durch Vertonung nur sehr selten gewinnt. Man hat für das Vorspiel oft auf Kalidasas Sakuntala hingewiesen, die, 1791 nach der englischen Übersetzung von Jones von Forster deutsch herausgegeben, Herder und Goethe in helles Entzücken versetzte. Aber in dem indischen Drama, in dem der Theaterdirektor die Schauspielerin aufruft und vorführt, handelt es sich nur um eine Einleitung in das Stück: die Stimmung wird angeregt durch Gebet und Musik, der Titel an-

gekündigt, nur bei Goethe entfaltet sich eine vollständige Philosophie der Kunst, nun da die Faustdichtung den Ansprüchen der Menge ausgeliefert werden soll und das Dichterbewußtsein unter diesem Vorgefühl leidet. In diesem Werke höchster und tiefster Bildung funkelt jede Zeile von Geist, – nichts Geistreicheres wurde je auf den Brettern gesagt.

Es ist an eine Aufführung des alten Volksschauspiels vom Faust auf wandernder Bühne gedacht. Die Lustige Person ist der Hanswurst des Volksschauspiels, der immer der erklärte Liebling des Publikums war: so stellt sie in sich das Publikumsbehagen an Dichtung und Theater dar. Der Eingangssatz bringt sogleich das Thema Publikum und Dichter stark heraus. Das Publikum für den Theaterdirektor ist die Menge, die, zum Theater strömend, den Kassenerfolg bringt, – herrlich beschwört er ihr Bild. Er verachtet sie ein wenig, aber er braucht sie. Der Sinn seines Berufs ist, ihr zu gefallen, und nur um das Gefallen ganz zu sichern, soll das Werk auch Bedeutung in sich tragen. Der Dichter flieht die Menge und braucht die Stille. Ihm bildet sich sein Werk in der nahen Gemeinschaft vertrauter Freundschaft und Liebe, wie etwa Goethe sich in Weimar die Gemeinde des Schaffens mit Herders und Frau von Stein schuf, und wie Tasso weiß, daß der Genius die Welt in seinen Freunden sieht. Goethe schildert, wie das Gedicht entsteht, genau im Sinne der Erfahrung, die er beim „Faust" gemacht: schüchterne Anfänge, von denen noch ungewiß bleibt, ob sie gelungen oder mißraten sind, in der Unruhe des Lebens bald vergessen, langsam und unbemerkt heranwachsend durch die Jahre und zur Vollendung gediehen, nicht als ein glänzender Einfall für den Augenblick, sondern in jener Echtheit, die die Zeit überdauert. Für die Lustige Person ist die „Menge" nicht die Masse, die das Geld bringt, sondern die Mitwelt, der wir Spaß machen, um uns selber zum Spaße zu werden. In rechtem Philisterbehagen freuen wir uns des großen Kreises, um an seinem Vergnügen unsern eigenen Witz zu genießen. Das Dichten denkt er sich als einen behaglichen Philisterwitz zu breitem Amüsement und alle hohen Kräfte der Poesie als Mittel dazu, nicht ohne ein gutmütig ironisches Verspotten der hochfliegenden Namen von Vernunft, Verstand, Empfindung, Leidenschaft. Das ist der doppelte Gegensatz: der tiefe Ernst des Dichtertums beim Dichter und der Mangel an Ernst

zur Dichtung beim Theaterdirektor und beim Hanswurst, – hier der Dienst des Gottes in Einsamkeit und Stille, dort der Dienst der Menge. Das Wort des Dichters in seinen klangvollen Stanzen, gegen allen Alltag abgehoben, ragt empor über das wirre Gerede der beiden, wie der heilige Ernst des Geistes sich sondert von dem blinden Rennen nach Geld und Lust.

Der Durchführungssatz des Direktors treibt die Forderungen des Theaters in ihrer ganzen Grausamkeit heraus. Der rohe Empiriker des Theatererfolges spricht. Es ist um das Schauen zu tun, die Fülle des Geschehens soll die Menge zu staunendem Gaffen bringen. Es ist eine Masse, die nur durch Masse bezwungen werden kann, jedem werde sein Teil gegeben, jeder sucht sich das seine aus; die Mannigfaltigkeit des Gegebenen befriedigt jeden. Nur keine Sorge um Einheit und einheitlichen Sinn der Gestaltung! Das Publikum faßt doch nur Einzelheiten und zerpflückt die Ganzheit. Man überwältige es durch Stücke, nicht durch ein Stück. Es ist, wie der ganz verschüchterte Dichter hervorstößt, die ausgesprochene Maxime der Pfuscherei, die um Erfolgs und Gewinns wegen die Kunst vergißt und freilich dennoch wie unwillkürlich den Durchblick in die unendliche Schwierigkeit der Kunst eröffnet: sie soll dies alles erreichen, – soll durch die Mannigfaltigkeit des Werkes die Menge bannen in wechselndem und alle ergreifendem Entzücken und doch alle Fülle zusammenschließen in der Einheit des in sich gediegenen Gebildes. Den Theaterdirektor bestärkt des Dichters Einwurf nur um so mehr auf seinem Wege zum Ziel. Seine Pflicht heißt „wirken“: jedes Mittel der Wirkung ist recht. Zentnerschwer läßt er auf die Seele des armen Dichters das Bild jener Menge fallen, die das Theater füllt. Die Wirkung des wahrhaft Dichterischen im Theater ist ja das Wunder der Wunder. Sie kommen – zufällig zusammengewürfelt, aus den verschiedensten Beschäftigungen und Zerstreuungen, in den verschiedensten Zuständen der Lebensalter, der Bildung, der Stimmung, gleichgültig, oft feindselig gegeneinander, in den geringfügigsten Kleinigkeiten befangen, lauter Einzelne, meist klein, oft gemein, jeder verloren in sich selbst, und nun nimmt sie der Atem der Dichtung und schmilzt all diese Gehirne in ein einziges großes Gefühl von den Ewigkeiten des Lebens und Geschicks. Der Dichter schafft aus den verlorenen Zersprengten eine Menschheit des Lebens im Ewigen. Dies ist

das Wunder der Wirkung von Geist zu Geist und das gottgeschaffene Mittel aller Geisteswirkung überhaupt. Aber wenn wir wüßten um sie, so wie sie in ihrer zufälligen Wirklichkeit sind, – wie der Theaterdirektor sie jetzt allzu lebenswahr vor die Augen des Dichters bringt! Das sind sie in der Nähe, halb kalt, halb roh, beschäftigt bereits mit dem Ausblick auf die leersten Vergnügungen nach dem Theater, von Langeweile getrieben, vom Mahl übersättigt, durch blindes Journallesen zerstreut, von bloßer Neugier angezogen, eitel um sich selbst bewegt. So sieht der bloße Verstand die Masse und hat vor dem Verstande recht. Darum führt der bloße Verstand in der Menschenauffassung zum unbedingten Zynismus. Jede echte Kunst ist an dieser Masse verloren. Das einzig Mögliche ist: sie zu verwirren. Wie wäre Befriedigung möglich, wo jede Vorbedingung reiner Empfänglichkeit fehlt? Hier scheiden sich in scharfem Gegensatz die Wege des Realisten und des Idealisten. Bloßer Realist ist, wer die Menschen nur erfaßt in den Bedingtheiten der Erfahrung. Idealist ist, wer an die unbedingten geistigen Mächte glaubt und den Menschen selbst in seiner Ärmlichkeit als den sieht, der aus dem Geist geboren und zum Geist berufen ist. Das Schreckbild, das ihn zu vernichten droht, ruft den Dichter zu seinem letzten Bekenntnis auf. Gegen den rohen Realismus des Bühnenpraktikers tritt die reine Idee der Kunst, – um nichts Geringeres ist es in seiner Rede zu tun. Es spricht der Stolz des Berufenen, dem die Natur das höchste Menschenrecht verliehen. Was ist Dichtung? Einklang. Gegen das verwirrte Viele des Praktikers steht der Einheitsgedanke reiner Kunst: der Einklang, „der aus dem Busen dringt Und in sein Herz die Welt zurücke schlingt". Im Innern des Künstlers lebt die Form, die die Welt sein eigen macht, indem sie sie als geisterfüllte Gestalt neu erstehen läßt. Die Deutung muß bei dem Wort ansetzen: „Wenn die Natur des Fadens ewge Länge – – –". Die Natur ist die gleichgültige stetige Folge der Erscheinungen. Sie ist der ewige Strom des Schaffens und Zerstörens, in dem das Schaffen nicht mehr als das Zerstören gilt, das Schaffen in sich selbst Zerstören, das Zerstören Schaffen ist. Der Natur gilt in diesem Strome jedes gleich viel und gleich wenig. Nun folgt die unsäglich feine Darstellung des dichterischen Schaffensvorgangs. Wir beginnen mit dem scheinbar Äußerlichsten der Gestaltung. Die fließend immer gleiche Reihe wird geteilt, aus dem gleichgültigen Fluß

ein Stück herausgehoben und in sich gegliedert, so daß es einen Rhythmus bekommt und damit unter ein eigenes Gestaltgesetz tritt. Damit erhält das Einzelne allgemeine Bedeutung. Es ist nicht mehr das gleichgültige Naturgeschick des zufälligen König Lear, es ist ein Bild vom ewigen Schicksal des Menschenloses. Damit hat es einen Klang bekommen, der es in seiner vollen Ewigkeitsbedeutung tönen läßt. Es hat Stimme erhalten und spricht als ein Geltendes selbständig sich aus: es ist Symbol geworden. Was folgt, sind Beispiele. „Wer läßt den Sturm zu Leidenschaften wüten?" z. B. Shakespeare im Macbeth, wenn draußen der Sturm rast, in der Brust des Menschen die Leidenschaft wütet und so die beiden gegeneinander gleichgültigen Naturerscheinungen im Einklang zusammen tönen in des Dichters Brust, der sie zu unvergänglicher Melodie macht im Reich des Geistes. „Das Abendrot im ernsten Sinne glühn" – etwa im Sinne des niedergehenden Lebens. Gleichgültig bringt der Frühling Milliarden Blüten hervor. Im Dichterworte werden sie Boten und Zeugen der Liebe und leben ewig durch den Geist. Was bedeuten die Blätter einzeln im rauschenden Walde? Nichts! Sie werden als ein Gedicht der Kranz des Verdienstes und gewinnen geistige Bedeutung. „Wer sichert den Olymp?" Wer erhält für ewig die dichterisch-mythische Naturanschauung, deren Götternamen im Glauben der Völker längst verweht sind? – „Vereinet Götter?" Wer bringt das ewig Göttliche in den Dingen zusammen in die Einheit der Gottesliebe? Die feine Antwort lautet nicht: der Dichter, sondern: „des Menschen Kraft im Dichter offenbart." Das ist die Gabe des Menschen, die ihn über alle Tierheit erhebt, im Wandel des Geschehens die Einheit des Gedankens zu ergreifen, im Strome der Vergänglichkeit die ewigen Formen. Nur dem Menschengeiste ist diese Vergänglichkeit der unendlichen Mannigfaltigkeiten die Einheit eines unvergänglichen Gedankens – „Im Dichter offenbart". – Diese Menschengabe wird im Dichter zur Offenbarung, indem er diese ewige Einheit als Gestalt erstehen läßt, die Natur zu Geist, den Geist zur Natur macht. Also – „Wodurch bewegt er alle Herzen?" Durch Form. „Wodurch besiegt er jedes Element?" Durch Form. Die Form ist das in der Gestalt seines Unvergänglichkeitsgedankens ergriffene Leben. Sie bewegt alle Herzen, indem sie sie in ihrer Zufälligkeit ihr Leben im Ewigen fühlen läßt. Sie be-

zwingt jedes Element, indem sie es in seiner Blindheit hineinfügt in das lebende Ganze der geordneten Welt. Der Dichter ist die Urkraft der Menschheit, die sich als Gestalt offenbart. Unter dem Ansturm der Niedrigkeiten des Wirklichen hat der Dichter des Spiels sich zum vollen Bewußtsein seines Berufs gefunden und in ihm gegen alle Angriffe der Gewöhnlichkeit gerettet. Sein Bekenntnis ist die vollständige Philosophie der Kunst.

Wie der Durchführungssatz des Theaterdirektors den Dichter auf die Höhe jenes Verstehens geführt hat, in dem wir uns selbst in unserem menschheitlichen Beruf erkennen, so regt der Durchführungssatz der Lustigen Person in ihm die Tiefen des Lebensgefühls auf, das alternd der Jugend schmerzlich gedenkt, all jenen Unwillkürlichkeiten entfremdet, in denen die dichterischen Träume wachsen. Die Lustige Person bleibt sich selber treu und nimmt die ganze Kunst im Sinne des Menschen, der alles als ein Mittel des Spaßes betrachtet. Alles Spaßes Krone ist ein Liebesabenteuer, das, am Wege zufällig aufblühend, kommt und vergeht. Die Dichtung soll wie ein solcher selbstgelebter Roman sein, zufällig, bunt, voll Glück und Schmerz. Wie der Direktor streift auch er in aller Ahnungslosigkeit an den höchsten und letzten Sinn der Kunst, so sehr er auf dem Standpunkt des platteſten Naturalismus steht. „Greift nur hinein ins volle Menschenleben! Ein jeder lebts, nicht vielen ists bekannt." Die Kunst hebt den Schleier und offenbart die Wahrheit der Lebensfülle. Aber auch er gleitet ganz in das zufällig Zerstückte, das ebenso zufällig die Seelen fängt, nur daß es nicht um den Geldgewinn, sondern allein um den Spaß zu tun ist. Bunte Bilder, wenig Klarheit, viel Irrtum, ein wenig Wahrheit! Die reinste Empfänglichkeit ist bei der Jugend. Er weiß es kaum, wie er, ihr dienend, mit ihr ein fast verruchtes Spiel treibt, „von Tag zu Tag ihnen forthelfend sie verschlechtert", „die Vögel belügt und ihnen Märchen erzählt", sie in ihrer Dunkelheit sich wälzen und sich selbst betrügen läßt. Sie sind der weiche Stoff, gleich bereit zu weinen und zu lachen. „Sie ehren noch den Schwung, erfreuen sich am Schein." Die ruchlose Klugheit hat sogar den Blick der Tiefe: der fertige Mensch lehnt immer nur ab, nur der Werdende hat die Empfänglichkeit, die dankbar aufnimmt.

Dies aber heißt, den Dichter, der nun auch fast fertig scheint, an die

Zeiten des eigenen Werdens mahnen. Die Jugendstimmungen der Zueignung kehren mächtiger wieder. Jugend, die Zeit der grenzenlosen Schöpferkraft, der glücklichen Dunkelheit, der gläubigen Erwartung, des sorglosen Genießens, der Armut an den Gütern der Welt, die Reichtum des Herzens war, des großen Strebens zur Wahrheit, bei unschuldiger Freude am Schein, des tiefen Glücks in der Mächtigkeit der Gefühle, sie seien nun Hassen oder Lieben. Es ist das Bild der wahrsten Jugend, die es gab, der Jugend des jungen Goethe. „Gib meine Jugend mir zurück", wenn etwas so Großes unternommen werden und gelingen soll, die Vollendung des Faustgedichts. Wieder erhöht und bindet sich die Sprache zur Stanze; – auch im Seelischen ist, wie vorher im Geistigen, der ganze Abstand dagegen das selbstzufriedene, im Lebenszufall befangene Volk. Aber die Lustige Person ist um humoristische Beruhigung nicht verlegen. Jugend braucht man freilich zu Schlacht, Liebe, Wettkampf und Gelagen. Aber warum sollte dem Alter die Kunst nicht gelingen, die hier gemeint ist, die in holdem Irren zu selbstgewähltem Ziele schweift? Es ist, als umschriebe er Goethes eigenes Wort aus dem Brief an Schiller, er werde es sich bei dieser barbarischen Komposition bequemer machen. Die Lustige Person weiß abermals nicht, welch tiefen Pessimismus gegenüber allem Menschlichen ihre anscheinende Behaglichkeit bedeutet, wenn er den Menschen für das ewige Kind erklärt, das unverbesserlich immer in seinem gutmütigen Zutappen bleibt und nie zur Reife der Meisterschaft kommt. „Das Alter macht nicht kindisch, wie man spricht, Es findet uns nur noch als wahre Kinder."

So endet nun der Mann der Tat, der Theaterdirektor; – sein rüstig-robustes Antreiben begegnet sich seltsam mit den sich beruhigenden Gedanken des Dichters. Keine Worte verlieren, beginnen! Was soll das Gerede von Stimmung!? Kommandiert die Poesie, – wie es denn Goethe wirklich in der Unruhe der Reisevorbereitungen tat. Was wir brauchen, ist ein starker Trank. Entscheidend ist, daß wir uns entschließen. Das einmal angefangene Werk setzt sich von selber fort. Dies ist genau, was Goethe hoffte, als er sich mitten im Trubel leerer Tage im Juni 1797 den Stoß zu dieser Arbeit gab. In köstlichem Humor bricht er mit dem ganz Äußerlichen ab. Bei dem rohen Drauflosarbeiten auf den deutschen Bühnen laßt auch uns rücksichtslos alle Künste der

Dekoration verschwenden! Die grelle Buntheit der Fabel erscheint als das erste Erfordernis und die sichere Bürgschaft des Erfolges. Nun aber tritt plötzlich, scheinbar leicht hingeworfen, auch hier der große und tiefe Sinn heraus. So werden wir die Welt durchwandern und umfassen in ihren letzten Höhen und Tiefen. „So schreitet in dem engen Bretterhaus Den ganzen Kreis der Schöpfung aus Und wandelt, mit bedächtger Schnelle, vom Himmel durch die Welt zur Hölle." Es ist der Umkreis der Faustdichtung vom Prolog im Himmel bis zur letzten Szene im zweiten Teil, in der der greuliche Höllenrachen sich auftut, – nicht als hätte Goethe 1797 noch den Faust mit der Höllenfahrt des Helden schließen wollen. Gibt er doch noch 1827, als der letzte Schluß längst feststand, im Gespräch mit Eckermann dies Wort als den Sinn seiner Faustdichtung an. „Da kommen sie und fragen, welche Idee ich in meinem Faust zu verkörpern gesucht. Als ob ich das selber wüßte und aussprechen könnte." Vom Himmel durch die Welt zur Hölle, „das wäre zur Not etwas, aber das ist keine Idee, sondern Gang der Handlung". Noch damals kam ihm dieses Wort als der Umriß des Faustgeschehens vor. Offenbar umschreibt es nur verdeutlichend den Gedanken vom ganzen Kreis der Schöpfung. In den abschließenden Worten des Theaterdirektors steigt die erste Ahnung der Dichtung in ihrer kosmischen Größe auf. Sie wird ein Werk reiner großer Kunst sein im Sinne jenes Dichterbekenntnisses zur Aufgabe und zum Beruf der Poesie, Zeugnis einer ewigen Jugend, die besser ist als die körperliche der jungen Jahre; aber wunderbar genug wird sie wie keine andere auch alle Forderungen des Theaterdirektors und der Lustigen Person erfüllen im buntesten Geschehn für die unstillbare Neugierde der Schauenden und in unerschöpflicher Nahrung für der Jugend schönste Blüte und jedes zärtliche Gemüt.

Damit klingt das Spiel aus als ein Werkchen durchaus meisterlicher Kunst. Wie klar gibt sich die innere Gliederung! Im Anfang der Dichter in der Enge zwischen den Ansprüchen des rohen Theatermachers und der philiströsen Publikumsmeinung, die beide Anwälte der Menge sind. Dann werden die hier angedeuteten Gegensätze herausgearbeitet: gegen des Direktors Meinung vom Zweck der Kunst erhebt sich die reine Idee der Dichtung, gegen die frivole Spekulation der Lustigen Person auf die harmlosen Bedürfnisse der Jugend bricht die wahrhafte

Jugendsehnsucht in das melancholische Gefühl aus, in welche Fernen sie entschwand. Den Schluß macht die humoristische Beruhigung, die im Grunde die des Meisters ist, der nun doch nicht allein vom Glück der Stunde abhängt, sondern ein sicheres Können beherrscht. Die Höhepunkte liegen allemal in den Worten des Dichters, wie er sich abwenden möchte von der Menge, die sein Schaffen nur stört, – wie ihn die Begeisterung seiner hohen Menschensendung ergreift, – aber auch die Wehmut der entschwundenen Jugend packt. Die scheinbar nur betrachtende Szene hat einen deutlichen Gang der Handlung: die Seele des Dichters ringt gegenüber den Ansprüchen des Theaters und der bloßen Unterhaltung im hohen Bewußtsein von Beruf und Würde seiner Kunst, trotz entschwundener Jugend, sich zu seinem Werke durch. Es spricht eine geschlossene Lebensanschauung von der Kunst und ihrer Stellung im Leben. Ein Dichter, der das Leben in seinen Höhen und Tiefen überschaut, findet sich zu seiner höchsten Aufgabe. Das Grauen der Zueignung vor der fremden Menge und die Trauer der verlorenen Jugend werden humoristisch überwunden. Dieselben Stimmungen und Gedanken haben in Goethe fortgearbeitet, sie breiten sich weiter und ausführlich aus und kommen zuletzt zum Frieden. Von der Erweichung der Tränen geschieht der Fortschritt zum humoristischen Entschluß der Tat. Alles gibt sich mit völlig ausgeschriebener Künstlerhand, in der größten Sicherheit und künstlerischen Rundung der Züge, in prachtvollen ausgeprägten Gestalten, alles in bestimmten Verszahlen gebunden und abgesetzt.

Der „Prolog im Himmel" schließt so unmittelbar an das „Vorspiel auf dem Theater" an wie dieses an die „Zueignung". Nachdem der Entschluß zum Werke gefaßt ist, stellt der Prolog den Gedanken heraus, unter dem die ganze Dichtung stehen soll. Er bezeichnet in der Entstehungsgeschichte des „Faust" einen sehr wichtigen Punkt. Es geschieht zum ersten Male, daß das Ganze des Gedichts bewußt in den Rahmen eines einzigen beherrschenden Gedankens gefaßt wird. Als die Urfaustszenen entstanden, war von einem solchen Gedanken nicht die Rede. Jeder Teil des Werkes gestaltete sich für sich um seiner eigenen Lebendigkeit willen. Der reife Goethe, der zu seinem Werke zurückkehrt, fühlt dies als erstes Bedürfnis: den allgemeinen Standpunkt zur Sache in sich zu klären. Er bemächtigte sich des Plans, „der eigentlich nur

eine Idee ist" und wurde „hinsichtlich der Idee und ihrer Darstellung mit sich einig". Es mögen also die drei kleinen Dichtungen, so wie wir sie jetzt lesen, hintereinander entstanden und geschrieben sein als Beginn der neuen Arbeit am „Faust".

Im Buche Hiob (I, 6–12) heißt es: „Es begab sich aber auf einen Tag, da die Kinder Gottes kamen und vor den Herrn traten, kam der Satan auch unter ihnen. Der Herr aber sprach zu dem Satan: Wo kommst du her? Satan antwortete dem Herrn und sprach: Ich habe das Land umher durchzogen. Der Herr sprach zum Satan: Hast du nicht achtgehabt auf meinen Knecht Hiob? Denn es ist seinesgleichen nicht im Lande, schlecht und recht, gottesfürchtig, und meidet das Böse. Satan antwortete dem Herrn und sprach: Meinst du, daß Hiob umsonst Gott fürchtet? Hast du doch ihn, sein Haus und alles, was er hat, rings umher verwahret. Du hast das Werk seiner Hände gesegnet, und sein Gut hat sich ausgebreitet im Lande. Aber recke deine Hand aus und taste an alles, was er hat: was gilt's, er wird dich ins Angesicht segnen? Der Herr sprach zum Satan: Siehe, alles, was er hat, sei in deiner Hand; ohne allein an ihn selbst lege deine Hand nicht. Da ging der Satan aus von dem Herrn." Es folgt das Werk, das Lord Byron für das erhabenste Drama der Weltliteratur erklärte, das er nachbilden wollte und nicht erreichen konnte, – jener merkwürdige Versuch einer Gottesrechtfertigung, einer Theodizee, in der der alte und offenbar unwahre Gedanke, daß es dem Frommen immer gut geht, ersetzt wird, und zwar durch den Gedanken, der noch bei Leibniz den Grund der Theodizee bildet, daß kein Sterblicher die unendlichen Zusammenhänge der Welt übersieht, und daß im Ganzen der Welt das scheinbare Übel eine Vollkommenheit bedeutet. Der Faustprolog nimmt die ganze Erfindung auf. Satan erscheint vor Gott im Haushalt der Seinen; – sie schließen eine Wette über den Menschen, der Gott wohlgefällt. Auch die Faustdichtung will eine Art Theodizee werden und reiht sich in die große Weltgeschichte dieses Gedankens. Die Frage wird aber doch anders gewendet. In Hiob lautet sie: wird ein Mensch auch im Unglück den Glauben an Gott bewahren? Im Faust: wird der Mensch auch in den Verlockungen des Lebens die eigene Seele retten? Es ist die Wendung aus dem Theologischen ins rein Menschliche. Beide Male aber heißt es: wer behält recht über das Leben des Menschen mit

seinen vielen Gefahren – Gott oder der Teufel? Im Hiob antwortet eine philosophische Theorie, die sich mehr an unsern Verstand wendet und seine Einwürfe niederschlägt. Im Faust wird die Lösung innerhalb der sittlichen Lebensfrage gesucht und gefunden. Worin liegt die Kraft des Menschen, die ihn rettet und die wir, gegenüber dem Satanischen, dem Niederziehenden des Lebens die göttliche nennen?

Es ist der Haushalt Gottes, von dem aus der erste Blick in die Faustwelt sich öffnet. Wir lauschen dem Gesang der Erzengel, der wahren Gotteskinder. Der wahren Gotteskinder Lust und Wesen ist, verzückt zu weilen im Anschaun der Gotteswelt und ihrer Wunder. Die kosmische Unendlichkeit bereitet uns auf das Menschenleben vor. Der göttlichen Welt ewiges Wesen ist Bewegung. Auch die Sonne wandelt im Geleit der Bruderspharen und gibt in ihrem Schreiten mit ihnen donnerähnlichen Gesang. Die Sonnenwelt ist Herrlichkeit von Ewigkeit zu Ewigkeit, immer dieselbe, frisch wie am ersten Tage, Trank und Nahrung der Gotteskinder. Von der Sonne geht der Gesang zur Erde fort, die, wie die Sonne ewiges Licht, durch ihre rasende Bewegtheit in den Wechsel von Tag und Nacht getaucht ist, in Fels und Meeren zerklüftet durch die Kraft der Gestirne das Aufschäumen der Wogen in Ebbe und Flut erlebt und mit all ihren Gebilden hineingerissen ist in den Lauf der Sphären. So erlebt die Erde die Stürme von verheerender Macht, den vernichtenden Blitz, den Grausen erregenden, mächtig dahinschreitenden Donner. Dies scheint kleineren Geistern Verderben. Die Gotteskinder aber erblicken in allem nur „das sanfte Wandeln deines Tags", das ewig gleichmäßige Gesetz, das alles führt und trägt. Gott ist den himmlischen Heerscharen dies ewige, sich selber genügende Gesetz in der ewigen Bewegung des kosmischen Lebens. Gott und Himmel sind nun keine Namen mehr, sie sind Gedanke und Anschauung geworden. Wir schauen und vernehmen die ewige Herrlichkeit des ersten Tages. Dies ist das Lob des Herrn, in dem die drei Stimmen am Ende sich vereinen im harmonischen Chor, so wie die Kräfte Gottes zusammengreifen in die eine Harmonie der Welt.

Als der Mißton in dieser Harmonie fährt Mephistopheles dazwischen; – so wunderlich es klingt, auch er ist ein Gottesdiener und vom Gesinde. Er kennt nicht das Pathos der großen Weltbetrachtung. Wie die kleinlichen Geister immer ist er nur den Kleinlichkeiten des Menschen-

lebens zugekehrt. Im Sinne des Teufels widerlegt die Armseligkeit des Menschentums die Herrlichkeit der Welt. Auch der Mensch ist derselbe wie am ersten Tage, nämlich immer derselbe in seiner Kümmerlichkeit. Diabolisch greift Mephistopheles gerade seine Himmelsgabe an und behält freilich vor dem Verstande recht. Die Vernunft, in der dem Menschen die Kraft des unendlichen Begreifens und des Lebens im Göttlichen eröffnet ward, dient ihm allerdings, wie er den Bedingtheiten der Endlichkeit verhaftet bleibt, allein dazu, im Haß aller gegen alle immer neue Mittel und Maschinen des Quälens zu erfinden, „nur tierischer als jedes Tier zu sein", die boshafteste und gefährlichste Tierheit auf der Erde. Mephistopheles hat die tückische Art der Klugheit, – bloßer Verstand in seiner höchsten Ausprägung, der er ist. Er versteht sehr wohl den eigentlichen Adel des Menschenlebens, aber er weiß gerade diesen Adel in Spott zu wenden. Der Adel liegt im Hochflug der Seele, der den Menschen zu Gott emporzuheben vermag; aber es ist ja wahr, daß ihm in der sinnlich gebundenen Menschennatur allzu schnell das Niedersinken und Erlahmen folgt. Dieser Rhythmus von Hochflug und Erliegen ist eigentlich das Menschenleben. Es spricht der Mephistopheles des Monologes „Verachte nur Vernunft und Wissenschaft". Das damals angelegte Faustbild wird jetzt zum Grundgedanken der Dichtung. Jenes Menschenleben in seinem Auf und Ab kann vor dem Verstande nicht besser der Lächerlichkeit überliefert werden, als indem man es komisch sieht. Mephisto faßt es in das ausgesucht boshafte, weil ausgesucht komische Bild von der langbeinigen Zikade, die so zwecklos hochfliegt und immer sofort ins Gras zurücksinkt. Aber um das Gras ist doch immer noch ein Schein von Naturfrische. Der Teufel radiert auch das noch aus; – „in jeden Quark begräbt er seine Nase" – Jämmerlichkeit, Niedrigkeit bis zum Ende. Und da der Herr hoheitsvoll verwundert fragt: ob er denn immer nur beim Schlechten verweilen könne, treibt Mephisto es zu einer genialen letzten Spitze. Der Teufel sogar, der doch die verkörperte Bosheit ist, hat Mitleid, der Teufel mag die Armen nicht mehr plagen. Er sagt es ganz verallgemeinert für das Menschenlos überhaupt – „Die Menschen dauern mich"; – wenn das Wort auch unzweifelhaft eine Unwahrheit ist, das Ziel ist erreicht. Der hohe Sang der Schöpfung klingt nicht mehr, wenn es zum Menschen kommt.

Die Szene kommt zu ihrer Höhe. Die Gotteskinder sind das große Ja! zur Schöpfung, der Teufel ist das Nein! zu ihrem fragwürdigsten Teil. Die Höhe ist die Stimme des Herrn, die allein den Streit zu entscheiden vermag. Hier ist eine der Stellen größter Poesie, – sie liegt in dem Übergang, der hier gewonnen wird. Der Übergang hat seine Beredsamkeit darin, daß er die völlige Übergangslosigkeit ist. So ohne Übergang fragt der Herr: „Kennst du den Faust?" Dieser übergangslose Übergang sagt: wenn wir beide uns darüber verständigen wollen, ob Menschenleben einen Sinn hat, dann müssen wir einen rechten Menschen herausgreifen. Von diesem Augenblick an gilt Faust für das Bild des rechten Menschen; die Faustdichtung wird das Gedicht vom Leben und seinem Sinn. Die symbolisierende Kunst Goethes dringt vollbewußt in das Gedicht ein: Faust vertritt das Menschenlos. Wie also sieht der Teufel Faust und wie sieht ihn Gott? Gott nimmt ihn mit dem Wort aus Hiob in Anspruch als seinen Knecht. Das ist nun nach Mephisto seltsamer Gottesdienst: er macht ihn zum Urbild jener Rhythmik, in der er das Allzumenschliche erblickte. Faust vor allem stellt in sich jenen menschlichen Hochflug dar, die Gärung in die Ferne, die Tollheit, die nirgends Ziel und Befriedigung kennt, das Streben ins Ungemessene und Unendliche. So sehr ist die Charakteristik des Monologs im Fragment (Verachte nur – – –) zum Keim geworden, aus dem das vollendete Gewächs der Faustdichtung aufgeht. Der Herr aber sieht in all dem Schwanken eines Strebens, das bei keinem Ergebnis weilt und weilen kann, nur die Verworrenheit, aus der zuletzt die Klarheit kommt. So sicher wie der Gärtner im grünenden Baum die Frucht, so sicher erkennt Gott in dieser Verworrenheit das eingewickelte Streben, das zu seiner Klarheit drängt. Je größer die künftige Klarheit, um so dunkler die vorhergehende Verworrenheit. Es ist der rechte Leibnizgedanke, für den das Wesen der Welt Aufklärung ist, – das in der Verworrenheit eingewickelte Streben geht schließlich in jene Klarheit ein, die die Freiheit ist, die Weisheit und die Liebe.

Da blitzt diabolisch die Wette des Teufels hinein. „Was wettet Ihr, den sollt Ihr noch verlieren" – die Wette zwischen Gott und dem Teufel, die Wette über das allgemeine Menschenlos, wie es an Faust als dem rechten Menschen erscheint. Einander gegenüber treten der himmlische und der höllische, der göttliche und der teuflische Gedanke vom Men-

schenleben. Die bestimmteste Gesetzlichkeit der Form bindet auch hier die Darlegung: jeder der Gegenspieler erhält zwei Reden. Mephisto entwindet dem Herrn die Erlaubnis, sich an Faust mit seinen Künsten heranzumachen – für dieses Erdenleben. Es ist ein wahres Gotteswort: „Es irrt der Mensch, solang er strebt." Gott durchschaut den Plan des Teufels. Er wird den Menschen in allerhand Irrungen verführen und bei jeder Irrung frohlocken, als hätte er ihn gefällt. Aber dem Gottesblick und der Gottesliebe sind Irrungen nur die notwendigen Begleiterscheinungen des Strebens. Mephistos Antwort bedeutet ein schlaues Ausbiegen, als sei der Sinn der Gottesrede, daß Mephisto bei Faust nur über den Lebenden auf dieser Erde Gewalt bekomme, aber nicht für den Toten und das Jenseits, während natürlich aus dem Verhalten des Lebenden die Folge im Jenseits notwendig sich ergibt. Wie die Katze nicht tötet, sondern mit der lebenden Maus spielt, so ist die Lust des Mephistopheles: der kleinliche Zug grausamer Tücke soll seine Absicht verhüllen. Er verschiebt den Nachdruck des Gedankens, Gott aber verfolgt unbeirrt den Gang des eigenen Denkens. Wie sehr auch Mephisto in vergeblichen Versuchen den Menschen vom göttlichen Urquell abziehen möchte, – vom unbefriedigten Streben nach unendlicher Vollendung herab in die Niederungen der Verneinung, Beschämung wird das Ende sein: „Ein guter Mensch, in seinem dunklen Drange, Ist sich des rechten Weges wohl bewußt." So sehr ist das Irren der Durchgang des Strebens in die Wahrheit. Wieder steht Faust allgemein für den guten Menschen. In solchem Worte löst sich das Rätsel des Menschendaseins für Gott. Der Drang ist dunkel, der Mensch irrt, und da will der Teufel jubeln. Aber ist es ein guter, ein echter Mensch, so steckt in all der Dunkelheit der eingehüllte Trieb nach dem Rechten, – schon im Urfaust und Fragment war es nicht anders: wohl irrte Faust immer aufs neue, aber in allem Irren entdeckt sich ihm und entwickelt er die hohe, nach dem Echten verlangende Seele. Er ist durch Gottes Wort in seinem tiefsten Wesen erkannt, dies Wesen aber ist das Wesen aller echten Menschlichkeit. Damit erhalten wir den Leitgedanken, der durch die Faustdichtung hindurchführt, nicht als ein Begriff, von dem aus und für den das Ganze hervorgebracht wäre, sondern, indem Goethe zum Bewußtsein erhebt, was in dem bisher schon Geschriebenen als der letzte Sinn und die beherrschende Einheit

liegt, und was zugleich dem einzelnen Fall des Faust die tiefe symbolische Bedeutung gibt, in der er für den Menschen überhaupt steht, – die Symbolbedeutung fügt für Goethe sein Gedicht in den Geist seiner gereiften Kunst hinein. Ebenso rückhaltlos und nackt gibt aber der Teufel nach allem Umherschweifen und Ausbiegen den ganzen Inhalt seines Gedankens preis. „Staub soll er fressen, und mit Lust" wie die Schlange im Paradiese, von der den Menschen alles Verderben kam. Vom Urquell göttlicher Erhebung in den Staub! Im gemeinen Behagen des Alltags, in der Gewöhnlichkeit und Gemeinheit der Sinnlichkeit wird er ihn den großen Schwung vergessen lassen, im Staube wird er ihn ersticken.

Das also ist der göttliche Gedanke vom Menschenleben: kein Menschenleben ohne Irren und Schuld, – dann grinst die Teufelsfratze, – Sündlosigkeit bleibt dem Menschen versagt. Darin aber unterscheidet der Blick Gottes den wertvollen Menschen vom wertlosen; – was Sünde und Irren in ihm werden, ob sie ihn niederziehen, oder ob sie für ihn der Anstoß sind, sich um so stärker zu erheben, sich zu seinem wahren Selbst zu finden und in ihm zu sammeln, sich in seinem Ziel um so tiefer und sicherer zu erkennen, sich wiederherzustellen im nie ermüdenden Streben nach dem rechten Sinn des Lebens. Das aber ist der Teufelsgedanke vom Menschen: jeder wird schließlich abgestumpft und abgenutzt im Irren und Erliegen, jeder versinkt im Staube des Alltags, jeder begnügt sich zuletzt in der Endlichkeit eines faulen Behagens. So zwischen Gott und dem Teufel schwankt jedes Menschenleben, versucht nicht nur in der Sünde, sondern in der Trägheit, die den Kampf aufgibt. Leben ist Kämpfen, Kämpfen um die Persönlichkeit, die bei jedem Fall in sich selber sich immer deutlicher wird in ihrem Ziel und Sinn und nach jedem Sinken sich bewußter zu sich selbst erhebt – in unermüdlichem Streben. Die Entwicklungsidee als Evangelium ist der Gottesgedanke. Gottes ist die in immer neuem Leben ewig werdende Welt, teuflisch ist das Stocken, Entwicklungsunfähigkeit, Erstarren der Kräfte, gesättigte Selbstzufriedenheit. Gott leuchtet im Streben der Geschöpfe in immer lichterer Klarheit, – nur wo das Streben endet, endet Gottes Reich. Es ist abermals der ganze Leibnizgedanke. Die Seele ist dieser ewige Kampf zwischen Gott und dem Bösen. Alles Menschengeschick liegt im Siege Gottes oder des Teufels.

Hoheitsvoll klingt das Gespräch in den Worten des Herrn ab, mit denen er erst den Teufel, dann die Seinen entläßt. Er gönnt selbst Satan die Freiheit der Bewegung, er kennt auch gegen ihn keinen Haß, er sieht selbst ihn in seiner Notwendigkeit: wider Willen ist auch er ein Diener des göttlichen Weltplans. „Von allen Geistern, die verneinen, Ist mir der Schalk am wenigsten zur Last." Wohl gehört er dem Geist der Verneinung an, aber dem Herrn ist er nur der Schalk. Von welcher Gotteshöhe ist das Menschenleben hier gesehn, – daß alle die Schrecklichkeiten des Bösen, die das menschliche Dasein verwüsten, im letzten Grunde und an Gott gemessen nur ein Stück Komödie sind. Denn nichts hemmt und mindert in Wahrheit die unaufhaltsam schaffende Kraft. Gottes Wille ist ja nicht zu brechen, Gottes Wille ist das Gute und die große Bejahung. Im Gegenteil – und hier kehrt in der Wendung zum Teufel genau der Gottesgedanke des Spieles wieder – der Mensch in seiner Ursünde der Trägheit bedarf des Geistes, der ihn reizt, – in jedem Sinne des Wortes, – nämlich ihn anstachelt sowohl wie beleidigt durch die Zumutungen der unzulänglichen Befriedigung. Die Teufelsklaue, die ihn packt, läßt in dem rechten Menschen das Streben neu erwachen. So wird der Teufel in seinem Zerstörungswillen selber zur schaffenden Kraft, seine Verneinung ruft neue Bejahung hervor. Die Lockungen zum Niedrigen lassen den hohen Menschen nicht zur Ruhe kommen. In Auerbachs Keller schließt sich Faust in seiner Vornehmheit ab, in Gretchens Kammer erwacht die ganze Hoheit seiner Seele. Das Böse wird zum Widerstande, an dem die hohe Seele sich in neuer und herrlicherer Gestalt offenbart. Der Herr bedeutet ja dem Menschen die Gewißheit des Glaubens an die unbedingt überwiegende Macht des Guten. In ihr leben die echten Göttersöhne, die der Herr in ihre ewige Seligkeit entläßt. Ihre Seligkeit ist die Freude an der lebendigen Schöne der Welt, die der Anfangschor der Erzengel sang. Sie ist die ewig werdende, die ewig wirkende Welt – „das Werdende, das ewig wirkt und lebt", wie es im tiefsten Sinn der Naturanschauung Goethes heißt, – einfacher und sprechender, als wäre die erste Niederschrift stehen geblieben: „das Sein des Seins, das ewig wirkt und lebt", – auch diese Worte deuteten auf das Werden als den Kern des Seins, sie faßten den heraklitischen Gedanken in parmenideischen Ausdruck. Diese Herrlichkeit soll die Gotteskinder

umfassen „mit der Liebe holden Schranken", d. h. sie soll ihnen nicht in formlose Unendlichkeit verrinnen, sondern sich enthüllen als die Gestalt der ewig schaffenden Liebe: – so geht das Unendliche als die Idee der Liebe in die Schranken des Gedankens ein. Ewige Liebe ist das Wesen der Welt. „Und was in schwankender Erscheinung schwebt, Befestiget mit dauernden Gedanken", – wie es eben in solchem Verstehen geschieht. Indem sie in allem die ewige Liebe ergreifen, haben sie den Dauergedanken der Welt, der ihre schwankende, ewig rinnende und sich verwandelnde Unermeßlichkeit zur Einheit des Erkennens bringt. Die Gotteskinder sind in der Seligkeit, weil sie die Welt als die Liebe Gottes verstehen. Der Gedanke des Herrn stimmt dem Dichter im Vorspiel auf dem Theater zu: auch der Mensch ward in seiner edelsten Anlage zum Gotteskinde berufen und kann des seligen Entzückens teilhaft werden in jenem Verstehen, das in des Fadens ewiger Länge und der Gleichgültigkeit der schaffenden und zerstörenden Natur die unvergängliche Einheit des Gedankens ergreift. Der Herr offenbart in seinem Abgesang sein Wesen als die majestätische Sicherheit der Wahrheit, der keine Verneinung naht, die keine Bosheit fürchtet, die in sich die Seligkeit ist und die Liebe.

Aber – seltsam genug – er behält nicht das letzte Wort. Das letzte Wort behält der Teufel. Es offenbart wider seinen Willen, daß auch er den Einfluß der Himmelsluft erfahren hat. Es schmeckt nicht mehr nach Galle und Gift, sondern ist ein verwundertes Wort fast gutmütiger Anerkennung. Es zeigt ihn in seinem eigenen Bewußtsein gebunden an den Herrn, – „Und hüte mich, mit ihm zu brechen". Was er anerkennt, ist Gottes schöne Menschlichkeit im Verkehr sogar mit dem Teufel. Er weiß es nicht, daß er mit diesem Wort das Urteil über sich selber spricht. In Gottes Freundlichkeit mit dem Teufel liegt ja die ganze göttliche Majestät und Sicherheit, mit der er den Bösen so tief unter sich sieht, daß er ihn nicht nur nicht fürchten, sondern nicht einmal ernst nehmen kann. Noch minder weiß Mephisto, in welche Tiefen der Ahnung sein Wort führt. Der Mensch kann Gott nicht anders denken denn als die höchste Menschlichkeit. Wenn er nur zu ihm spricht, hat er ihn zum Du eines menschlichen Verstehens gemacht. Die unzerbrechliche Schranke seiner Endlichkeit legt sich selbst um seine Gottesbezogenheit. Die kleine Dichtung erhält hier ihren kühnsten Zug. Sie

wagt es und nimmt den Herrn selber humoristisch, – es ist der Beweis vollkommener Freiheit in der Seele. Wir denken an die früheren Himmelsdarstellungen zurück, an Dante, an Milton, an Klopstock, bei denen man vor lauter Glanz nichts sieht. Bei Goethe tritt alles in die Faßbarkeit der Menschlichkeiten hinüber und bringt uns gerade dadurch Gottes Hoheit nah: so dichtet das siegreiche Zeitalter der Humanität. Indem aber Mephistopheles, vor dem sich der Himmel verschließt, das letzte Wort behält, leitet er als der vor Gott geringere Geist zur weiteren tieferen Stufe, zum Menschen, zum Faustspiel hinüber.

Der „Prolog im Himmel" stellt die Faustgeschichte ganz bewußt unter eine klare Frage. Ist ein Gesetz der Harmonie, wie selbst bei all ihren scheinbaren Gewaltsamkeiten in der Natur, so auch im Menschenleben? Waltet auch im Menschlichen die große Einfachheit des Gesetzes – „das sanfte Wandeln deines Tags", die den Kosmos herrlich macht als den Wohlklang Gottes? Hat Menschenleben einen Sinn, der es rechtfertigt vor Gott? Faust bedeutet diese Frage und steht in diesem Sinn für das Leben selbst, für den Menschen selbst. Der Wette zwischen Gott und dem Teufel entspricht die spätere Wette zwischen dem Teufel und Faust. Das Wort, auf das Faust mit Mephisto seine Wette schließt, kehrt am Schluß der Dichtung an entscheidender Stelle wieder: das ganze Werk ist nun von einem zusammenhaltenden Gedanken umfaßt. Man rede nicht von Widersprüchen. Wenn Mephisto hier die Vernunft herabsetzt und später Faust nachschleudert: „Verachte nur Vernunft und Wissenschaft, des Menschen allerhöchste Kraft", so redet beide Male die Furcht, – die Furcht vor der Kraft, die in ihrer richtigen Anwendung dem Teufel am stärksten widerstrebt. Wenn er hier nicht mit den Toten sich befangen will und später das schwere Wort spricht: „Wenn wir uns drüben wiederfinden", so bedeutet das hier nur ein schlaues Ausbiegen, – das „Drüben" versteht sich nach der Führung im Diesseits von selbst. Der Gedanke des Teufels im Prolog ist genau derselbe wie in dem Monolog „Verachte nur", – was für das einheitliche Verstehen des Gedichts sehr wichtig ist: er gedenkt Fausts hohen Geist in der Niedrigkeit zu ersticken. Ob Mephisto der Teufel oder einer unter andern Teufeln, ist für das Werk eine völlig bedeutungslose Frage. Spricht der Herr „von allen Geistern, die verneinen", so ist das ein Allgemeinsatz. Von allen verneinenden Geistern ist der Schalk noch der

erträglichste, – als Schalkheit erscheint vor Gottes Höhe Mephistos Tun. Alles stimmt vollkommen zusammen, – die kleine Szene ist eins der Wunder der Poesie.

Wenn jetzt der Vorhang über Faust und seinem ersten Monolog sich hebt, so hören wir ihn mit einem neuen Ohr. Wir hören von den Kämpfen des Mannes, über den, als über den rechten Menschen, Gott und der Teufel eine Wette eingegangen sind. Im übrigen ist in diesem Selbstgespräch kein Zug geändert. Nach ihm aber treten wir mit Goethe in die schwere Arbeit ein, „die große Lücke" auszufüllen, die zwischen den Worten „und froh ist, wenn er Regenwürmer findet" und dem neuen Ansatz „Und was der ganzen Menschheit zugeteilt ist" klafft. Wie sollen wir Faust von der einen Stelle zur andern weiterführen, da doch in jenem ersten Monolog eine Tragödie, die Tragödie vom Genius der Erkenntnis, ganz in sich geschlossen war und von hier aus eine weitere Entwicklung nicht abzusehen ist.

Es ist sicherlich der einzige Fall in der Geschichte großer Dichtung, daß in einem fortlaufenden Monolog die zweite Hälfte mindestens 22 Jahre, vielleicht 25 Jahre später als die erste geschrieben wurde, 25 Jahre, nicht viel weniger als ein Menschenalter und dazu in einem Leben, wie es das Leben Goethes war. Es ist ein anderer Mensch und Dichter, der zu seinem Werke zurückkehrt. Uns aber wird vergönnt, daß wir ihm bei der Arbeit über die Schulter sehn. Denn offenbar ist, daß er das schon Geschriebene vom ersten Monolog wieder durchgelesen hat und nun, die Eindrücke in sich wiederholend, sich zunächst einfach angibt, wo er damals stand. Er versetzt sich selbst und uns in die alte Dichtung zurück. Also – wie war das? Nach all der Geisterfülle hat die Stimme des ärmlichsten der Menschensöhne, des trocknen Gelehrten und geistlosen Pedanten, gesprochen und zur Geisterstimme den unerträglichen Gegensatz gebildet, aber freilich auch Faust von der Verzweiflung losgerissen, die ihn vernichten sollte, da er die Zwergenhaftigkeit des Menschenverstandes vor der schaffenden Gotteskraft vernichtet empfand. Der Augenblick der Handlung ist genau angegeben, – der Verzweiflungsseufzer „Nicht einmal dir!" in Begriffe umgesetzt.

Zwei geschlossene Strophen führen dies Ergebnis genauer aus und sind immer noch Umschreibung jenes Szenenendes. Sogar derselbe Ausdruck steht da „Ich, Ebenbild der Gottheit". Nun beschreibt Goethe genau

jenes schauende Erkennen, dessen Faust sich vermaß, und bestätigt Zug um Zug unsere Deutung. Faust glaubte sich in einem gottgleichen Erkennen, über die Engel hinaus in ein Gottesschauen hineingehoben, glaubte die Natur zu erkennen, indem er wie Gott sie lebte und durch ihre Adern floß. Das Donnerwort des Erdgeistes hat ihn aus seinem Wahn gerafft. Auch hier nimmt er das früher Geschriebene bis auf die Worte auf, damals: „Wie nah fühl ich mich dir!" Und jetzt: der sich schon „ganz nah gedünkt dem Spiegel ewger Wahrheit". „Bin ich ein Gott – mir wird so licht", „schaffend, Götterleben zu genießen." Was am Ende der Erdgeistszene nur in verzweifeltem Ausruf herausgestoßen wird, spinnt sich aus in den quälenden, schleichenden Ausdruck des Verzichts. „Du gleichst dem Geist, den du begreifst, Nicht mir", hieß es dort. Faust nimmt das Urteil an. „Nicht darf ich dir zu gleichen mich vermessen." Wehmütig noch einmal wiederholt er, wie der Augenblick selig war und er sich in ihm so groß gefühlt. Nun kommt der neue Geist über die Dichtung. „Du stießest grausam mich zurücke Ins ungewisse Menschenlos." Davon war bei dem früheren Faust nicht die Rede. Er war der Titan des Erkenntniswillens, war ein Einziger, über die Köpfe der Menschen Emporgehobener. Jetzt aber soll er für den Menschen stehn und sein Geschick demnach mehr als Schicksal des Genius in seiner Einzigkeit sein, – es soll das allgemeine Menschenlos in seiner Ungewißheit spiegeln. Das Wort vom ungewissen Menschenlose gibt das Thema der nächsten Strophen an. Faust ist führerlos geworden, der Zweifel ergreift ihn, „soll ich gehorchen jenem Drang?" nämlich dem Drang zur absoluten, gottgleichen Wahrheit. Ein neuer Seufzer biegt vollends in die neue Betrachtung um. Alles Menschenleben ist Hemmung. Jeder versteht, daß Leiden uns hemmen, aber Taten tun es ebensosehr. Fausts größte Tat, die Erhebung zum Schauen der Gottheit, hat in kläglicher Lebensstockung geendet. Es ist nicht das Märtyrertum der Genialität, das er an sich erfahren hat, sondern es ist in diesem Märtyrertum das allgemeine Menschenschicksal. Dem Menschen ist zugewogen, im Tun und Leiden immer nur zu erleben, wie er gehemmt ist. Die Dichtung, die im ersten Teil des Monologs rein Darstellung eines großen einzigen Menschen und seines höchsten Erlebnisses war, wendet sich ganz zu allgemeiner Betrachtung. Faust wird in seine neue Rolle hinübergenommen, das allgemeine Geschick des Menschseins

zu spiegeln. Der neue Faust singt ausführlich das Klagelied über diese Hemmungen. Die höchsten Entwürfe des Geistes, – wir müssen wohl das fremde Wort gebrauchen: die Ideale werden durch den Stoff, in dem sie sich verwirklichen sollen, erniedrigt und herabgezogen. Wir befriedigen uns in geringen Ergebnissen und vergessen unsere höheren Ziele. Die großen Vorgefühle des Unendlichen, die uns belebten, erliegen, wenn das Erdentreiben des Alltags uns umfängt und in Besitz nimmt.

Dies alles wird emporgesteigert und zugleich zusammengefaßt, indem der feindselige Dämon, der in all dem das Leben zernagt, seinen Namen empfängt. Statt der Weite der Ewigkeit, zu der wir in unserer Phantasie gestrebt, begnügen wir uns, durch beständiges Mißgeschick gebrochen und verkleinert, mit der Enge dürftiger Befriedigungen. Die Sorge ist der Dämon, der uns das Leben zernagt, – als ewige Unruhe stört sie jede Freude, jede Sicherheit. Alles wird dem Menschen, der sich nicht auf die Kunst des Lebens versteht, zur Sorge – Haus und Hof, Weib und Kind, – jene können verbrennen, diese können sterben, alle Elemente drohen, Zerstörungsmittel lauern überall. Das Unglück, das nicht trifft, wird ewig gefürchtet und ist damit mehr Unglück, als wenn es träfe. Behielten wir all unsere Güter, so bangen wir, wir könnten sie verlieren. Dies ist die Krankheit, die den Menschen um jeden Genuß des Lebens bringt, – alle schöpferische Tatkraft lähmt sie und löst sie auf. Es ist die Krankheit des gewöhnlichen Menschentreibens. Statt großen Zielen in der Sammlung unbekümmerten Handelns entgegenzuleben, zermürben sich die Menschen in nagenden Bedenken. Sie sind in ihrer Sorge sich selbst die ewige Hemmung, die an die Stelle des Lebens tritt.

Soweit der erste Satz der neuen Ausführung: das Faustерlebnis wird zum Fall des allgemeinen Menschenloses. Noch einmal wird an den Anlaß erinnert: „Den Göttern gleich ich nicht." Dieser Mensch, wie wir ihn nun begreifen, ist nicht Gott, sondern Wurm. Wieder klingen die Worte der früheren Faustszene nach: „Furchtsam weggekrümmter Wurm." Der Wurm lebt im Staube, dem erstickenden Stoff des Lebens. Faust rückt Wagner näher, der „mit gierger Hand nach Schätzen gräbt, und froh ist, wenn er Regenwürmer findet". Bis zu diesem Grade deutlich wird das Wiederanklingen der alten Motive, aber aufgenom-

men werden sie im neuen Geist des Dichters, in dem die Stürme der kraftstrotzenden Persönlichkeit verdrängt werden durch allgemeine Betrachtung. In dem Überwiegen müder Reflexion spricht statt eines jungen ein alter Mann. Die zweiundzwanzig Jahre Zwischenzeit sind nicht spurlos an dem Gedicht vorbeigegangen.

Das Wort „Staub" gibt den Gedanken für den zweiten Abschnitt der Betrachtung, wie das „ungewisse Menschenlos" das Leitwort für den ersten gab. Wieder tritt der allgemeine Gesichtspunkt an die Stelle des unmittelbaren Erlebens. „Ist es nicht Staub, was diese hohe Wand Aus hundert Fächern mir verenget?" Auch dies nimmt die alten Motive auf. Genau wie im ersten Monolog ist es der Anblick seines Zimmers, der Fausts dumpfe Verzweiflung vermehrt. Wieder versetzt sich Goethe, nun noch weiter zurückgreifend, in die Lage seines Helden, wie er ihn im früheren Monolog gesehen und verließ. Und wieder fließt alles in die allgemeine Betrachtung hinüber. Der Trödel, die Mottenwelt, die Bücher, die Instrumente, das alte Gerät, vom Vater geerbt, die alte angerauchte Rolle – es ist sein Lebensraum, von dem es damals hieß: verfluchtes dumpfes Mauerloch, Bücherhauf, angeraucht Papier, Gläser, Büchsen, Instrumente, Urväter Hausrat, – alle Vorstellungen kehren wieder. Aber wie sind damals die Akzente zusammengedrängt, wie ist jetzt wieder alles ins Allgemeinmenschliche umgebogen und erweitert! Die tausend Bücher erzählen von der immer gleichen Qual des Menschen, der hohle Schädel verrät, daß er wie alle das Licht gesucht und im Irren dahindämmerte. Die Instrumente bekunden, wie hoffnungslos das künstliche Quälen der Natur ist. Der große Naturkundige in Goethe spricht rein sein innerstes Bekenntnis aus. „Geheimnisvoll am lichten Tag" gehört zusammen. Die Natur, am lichten Tag ewiges Geheimnis, gibt dem schlichtanschauenden Menschen wohl einmal die Offenbarung ihrer Urgestalten, aber sie versagt sich dem quälenden und gequälten Versuch. Der geringe Besitz Fausts ist für ihn eine tote Last geworden, wie der Besitz es dem Menschen so leicht wird. Eine allgemeine Lebensweisheit schließt, – wieder recht die Grundweisheit des weisen Goethe. Besitz bekommt Wert allein, indem er in schöpferische Tat sich umsetzt und dadurch erst wahrhaft angeeignet und erworben wird. Die Tat als Geburt des Augenblicks soll sich aus seiner Notwendigkeit heraus selber die Mittel schaffen, – das ist Leben, das heißt be-

sitzen, genießen und nützen. Der Gedanke des tätigen Lebens, als das allein in sich sinnvoll ist, leuchtet über der grüblerischen Verzweiflung auf – wie ein erstes Morgendämmern der Erlösung.

Bis hier wird das, was Faust am Ende der Wagnerszene war, nur aufgenommen und in den neuen Geist der Dichtung übersetzt. Es wäre dennoch völlig falsch, zu sagen, daß diese Strophen nur eine schwächere, breitere Wiederholung des nicht Erlebten wären. Innerlich wahr und schön vielmehr ist dies stille In-sich-hinein-Grübeln nach der gewaltigen Erschütterung, von tiefer Wahrheit dieses zehrende Verzichten nach der titanischen Überhebung. Es ist auch der einzig denkbare Übergang zu der neuen Erfindung, die nun einsetzt. Der erste Abschnitt im Fortdichten des Faustmonologs ist zu Ende. Der Schlußakkord der alten Dichtung ist stark wieder angeschlagen und hat sich entfaltet in zwei Sätzen eindringlicher Melodie.

Man könnte dies als den ersten Akt des neu Gedichteten bezeichnen. Genau an dieser Stelle setzt mit dem zweiten Akt die eigentliche Fortdichtung ein. Sie besteht in zwei neuen dichterischen Gedanken, jeder zugleich der wahrste, innerlich notwendigste und der einfachste, der hier zu finden war. Seltsam, wie auch jetzt die alten Erfindungen weiterklingen. Faust erblickt die Phiole mit dem todbringenden Gifte, und es überkommt ihn die lindernde Stimmung des Mondenlichts, so wie es der Mondschein war, der früher seiner Verzweiflung die Linderung brachte. Die Dichtung ist wieder in sich selbst Musik, – das Thema ist kurz und bestimmt angegeben.

Die Durchführung erfolgt in drei Sätzen. Der erste feiert die Phiole als welche die Befreiung bringt. Jeder Satz zittert von der erfahrenen Demütigung. Hier ist wirklich zweifellose Menschenweisheit, an der er vor dem Erdgeist verzweifeln mußte. Hier wird die Erquickung, die Gunst bereitet, die ihm so grausam versagt ward. Hier lindert sich der Schmerz und das Streben, die bis da wie ein flutender Strom nicht zur Beruhigung kamen. Es öffnet sich die Unendlichkeit in der spiegelnden Flut neuer Ufer und eines neuen Tages, – das bisher Unerreichbare wird Ereignis. Jeder dieser vier Teilgedanken ist kunstvoll in derselben Gesetzlichkeit der Reimstellung gegliedert, jeder zu drei Zeilen mit zwei weiblichen Versenden, die reimen, und einem männlichen am Schluß, der mit dem Schlußvers der nächsten Dreiheit reimt und so je ein Paar

der Dreizeiler zur Einheit bindet, – frei geführte Terzinen, in denen das Anwogen und das Zurückbranden des Gefühls sich malt. Es ist eine mächtig hinaufwogende Welle.

Der zweite Satz malt den Befreiungsflug in seiner ganzen Begeisterung. Die Vers- und Reimsprache hat die gleiche gestaltsymbolische Kraft. Das Weilen in dem großen Schweben wiegt sich in je vier kreuzweis gebundenen Zeilen von ganz gleicher Reimstellung bis zu dem abschließenden Reimpaar am Ende, alles wie schon im ersten Satz in regelmäßigen Jamben. Es ist nicht ein Anstreben wie in den Dreizeilern bisher, sondern ein volles Genießen des Zustandes in reicher Bildlichkeit. Zwei Hauptmassen des Gedankens sondern sich voneinander. Die erste begrüßt jubelnd den Feuerflug zu neuen Sphären reiner Tätigkeit; das Tor zur Welt der Tat ist aufgestoßen. Auch hier spricht der Trotz, der auf anderm Wege nun doch erreicht, was der Erdgeist ihm versagte: das hohe Leben der Befriedigung, das gottgleiche Leben, die Götterwonne, die sich dem erkennenden Schauen verschloß. Er erreicht es durch die mutige Tat, die ihn vom Leben scheidet – „du erst noch Wurm", „dem Wurme gleich ich, der den Staub durchwühlt" – „Ein furchtsam weggekrümmter Wurm". Der zweite Gedanke schwelgt im Jubel der Erhebung zum Göttlichen, die hier geschieht. Diese Tat beweist, daß Manneswürde doch zur Götterhöhe emporreicht – trotz der Leugnung des Erdgeists, trotz der tiefen Erniedrigung des „Und nicht einmal dir!" Faust verweilt jauchzend im Hochgefühl dieser Mannestat: trotz aller Ängste der Phantasie und der gefürchteten Hölle gilt es heiter mit dem Leben enden, und wär es auf die Gefahr der völligen Vernichtung.

Der dritte Satz bedeutet den Übergang zur Tat: der Entschlossene füllt den Becher mit dem Gift. Wir hören das richtige Finale des geschlossenen Musikstücks. Die rhythmischen Gesetzlichkeiten der beiden vorhergehenden Sätze werden ineinander gewoben, die andringenden Dreizeiler überwiegen, aber sie nehmen freier gebaute Vierzeiler neben sich auf. Die Erinnerung der heiteren Jugend wird gegen den schicksalsvollen Augenblick abgesetzt. So wird die Minute der Tat ganz zum Bilde, – wir empfinden sie in ihrem vollen Gefühlsgehalt. Das Einst und Jetzt erblickt Faust an dem Becher wie im Bilde: einst haben diese Bilder bei frohen Jugendgelagen den Witz zu geistreicher Deutung aufgerufen,

jetzt gibt dieser Trank eilig die letzte Trunkenheit. Dem Morgen eines neuen Daseins trinkt er zu. Auch in diesem letzten Wort, dem Morgenrufe klingt noch die Begeisterung, in der der Durchbruch in die Tat der Manneswürde gelingt. Die drei Sätze folgen einander als der Entschluß, die Stimmung des Befreiten, der Augenblick der Tat. Jeder Satz klingt voll und groß in der klaren Führung der Melodie.

Goethe bestätigt die Deutung, die den ersten Faustmonolog als eine ganz in sich geschlossene Tragödie erwies. Ihr habt recht, sagt diese Fortdichtung: aus solchen Nöten gibt es keinen Ausweg als nur den Tod. So innerlich begründet sich der Entschluß des Faust.

Nun setzt der zweite der weiterführenden Gedanken ein. Dem Faust, der sterbend einen neuen Morgen begrüßt, antwortet der ewige Morgengesang der Menschheit, der Auferstehungsgesang, der gegen den Todeswillen die Botschaft des ewigen Lebens bringt. Die Erfindung, die neu hinzukommt, ist die, daß es gerade die Osternacht ist, in der Fausts Schicksal sich entscheiden will, und daß in der nahen Kirche, etwa des Klosters, in dem er wohnt, das Osterspiel aufgeführt wird, dessen Chöre in seine Einsamkeit hinüberhallen. Es sind die ewigen Trost- und Verheißungsgesänge, aber wunderbar klingen sie in Fausts eigenste Not hinein, wie denn dies das Wesen der Gottesworte ist, daß sie, aller Welt geltend, jedem die Heilsbotschaft seiner besonderen Ängste bringen. Die Engel verkünden es: Christ ist erstanden! Freude dem Sterblichen in seinen Mängeln, die ihn verderben, die schleichend unabwendbar schienen, die angeerbt sind seit den Urtagen des Menschengeschlechts, denn Menschheitsmängel sind es – unvermeidbare, mit dem Wesen des Menschen gesetzte, – und führen den Tod mit sich; so drohten sie Faust zu vernichten. Ihm ganz besonders bringen die Engel den Trost. Faust begleitet nur und gibt die Stunde an, damit wir Sinn und Zusammenhang verstehn: „Des Osterfestes erste Feierstunde", die Engelchöre tönen, die um Grabesnacht die Verheißung des neuen Bundes brachten. Der Bühnenkenner und Theaterdirektor Goethe schreibt: er weiß, daß man hier im Theater nur unverständliche Klänge hören würde, und daß dem Publikum gesagt werden muß, was vorgeht.

Nun folgt ein Stück des wirklichen Osterspiels. Die Weiber, die den Leichnam des Herrn suchen, sprechen in irdischer Befangenheit und

erhalten von den Engeln himmlische Antwort. Dies ist das Schauspiel der Menschenseele in ihrer Not, die mit der Gotteshilfe begnadigt wird. Die Frauen sorgen um den Toten und finden ihn nicht. Aber es gibt keinen Toten mehr: er lebt. Die Engelrede beginnt immer wieder mit dem jubelnden „Christ ist erstanden", mit der Botschaft, die das Heil der verlorenen Menschheit ist. Selig, wer die Prüfung bestand, – wieder dringt das Wort in Fausts innerste Seele, denn in dieser Prüfung drohte er zu erliegen, und doch wird die Prüfung, so sehr sie betrübt, dem Menschen zum Heil und zur Übung gesandt.

Wie nun im Prolog die Vorstellungen Himmel und Hölle, Gott und Teufel aus dem Dogmatischen in reine Menschlichkeit übersetzt werden, so geschieht, fast innerlicher noch, dasselbe hier mit der Osterbotschaft. Es ist eine Stelle von ebensoviel Aufrichtigkeit wie Kühnheit. Faust ist im dogmatischen Sinne kein Christ, er ist im unsinnigen Sprachgebrauch der Pfaffen ein Ungläubiger. Seine Seele ist hart und streng geworden in Enttäuschung und Leiden. Sie hat die nachgiebige Weichheit nicht, die solche Kunde aus den Überlieferungen der Väter gläubig hinnimmt. Er glaubt nicht an das Wunder, – glaubt nicht, daß ein Leichnam ins Leben zurückkehrt. Der Gläubige im theologischen Sinne des Wortes hegt solche Wunderkunde wie ein geliebtes Kind. Die Himmelssphären also, die diese Wundermär eröffnen soll, sind für ihn verschlossenes Land. Aber was anderes regt sich in seiner Seele unter diesen Klängen. Die Erinnerung der Jugend wacht wieder auf. Unter Osterliedern kam der Frühling wieder. Im Kinde Faust war noch die weiche gläubige Seele, die in Glockenton und Sabbatstille den Kuß der Himmelsliebe in heiligen Ahnungen und brünstigen Gebeten empfing. Gottesseligkeit und Frühlingsahnen waren eins. In den heißen Tränen der Glücksschauer über die neu erstehende Natur empfing sein Herz das Gefühl der unendlichen Möglichkeiten, in denen wie in der Erde draußen eine neue Welt entstand. Jugendspiele und Frühlingsfeier waren beseelt von der grenzenlosen Erwartung. Diese Erinnerungen sind es, die ihn vom Schritt in den Tod zurückhalten. Sie geben ihn der Erde wieder. Die Träne löst den Krampf der Seele, die, scheinbar zum höchsten Mannesstolz erhoben, doch nur verzweifelt war. Er wird nicht müde, den süßen Himmelsliedern zu lauschen, die ihm die Melodie der Erde neu erklingen lassen. Das ist das seelische Geschehen

in ihm. Er wird in einem viel tieferen Sinne wieder zum Kinde – Kindheit kehrt zurück, ihre Innigkeit, ihr unbegreiflich holdes Sehnen, ihr Glaube an unendliche Welten, ihr Frühlingsglück. Wenn damals die Welt so voll von unendlichen Möglichkeiten schien, sollten wir sie wirklich alle erschöpft haben? Es gibt vielleicht doch noch eine unerprobte Möglichkeit des Lebens. Der Glaube an solche Möglichkeit kehrt wieder, der Todesgedanke flieht. Auf diese Weise wurde die scheinbar unauflösliche Schwierigkeit am Schluß des ersten Monologs überwunden. Wohl gibt es für jene Nöte nur den einen Ausgang: den Tod, aber Leben heißt ja nicht allein Erkennen; – es hat noch viele Möglichkeiten. Faust wird, wirklich wie durch unmittelbare Hilfe des Herrn, der den guten Menschen zu seiner Urkraft des unendlichen Strebens zurückführt, vor den großen Versuch des Lebens gestellt. Das Leben ist das Experiment, mit dem er fertig werden soll. Der Gedanke für die Fortführung der Dichtung ist gewonnen.

Wieder geht das Osterspiel weiter, wieder in dem Zwiegespräch von Menschennot und Himmelsgnade, – wieder, indem jedes Wort zu Faust ganz persönlich spricht und ihm die Aufrichtung bedeutet, die sein neu bewährter Mut verdient. So nah ist die Gottesliebe dem guten Willen des Menschen. Die Jünger freilich im heiligen Neide fühlen den Gegensatz des herrlich Erhobenen, der nun ewigen Werdens Schöpferwonne genießt, und der Seinen, die schmachtend im Leiden der Endlichkeit zurückbleiben. Gottes ist das Schaffen, des Menschen ist das Leiden, – das ist wieder die Antwort auf die Faustische Vermessenheit. Die Engel erwidern nach den Chören der Verkündigung mit den Chören der Verheißung. Wie Christus, der Verwesung entronnen, alles Vergängliche hinter sich ließ, macht euch von Banden frei. Wenn ihr ihn preist durch die Tat, wenn ihr Liebe beweist, es sei, indem ihr die Brüder speist oder predigend die Botschaft des Herrn als Apostel verbreitet oder den Verkümmernden die Gotteswonne verheißt, dann ist der Meister euch nah und – mehr als nah, er ist da, er ist in eurem Tun. Noch das letzte Wort weist auf das Ziel der Erlösung durch die Tat. Es ruft Faust in seine Seele hinein: grüble nicht, übe die Tat der Liebe, wirke für das Leben der Brüder, und du bist gerettet. Es ist das Wort der noch unverstandenen Verheißung auch für den Weg des Faust.

So hat Goethe, da er sein Gedicht wieder aufnahm, den toten Punkt

am Ende des ersten Monologs überwunden und den neuen Gedanken der Fortdichtung gefunden. Es war die entscheidende schöpferische Minute, als er hier den Ausweg fand, und wir erleben sie mit in seiner Seele: – wie er zunächst sich in die Motive des alten Spieles zurückversetzt und sie unmerklich umbildet und dann die Überleitung zum Folgenden in zwei Gedanken gewinnt, beide gleich tief und glücklich und die einzigen, sollte man denken, die hier möglich waren: der einzige mögliche Ausgang Fausts aus seiner Not ist der Tod, denn es gibt keinen Weg des Menschen zur unbedingten Wahrheit Gottes; – aber dem zum Tode Entschlossenen wird in dem ewigen Ostersymbol die noch unbestimmte Verheißung eines neuen Lebens aufgetan. Nun geht der Weg des Faust von Auferstehung zu Auferstehung, von dem Ruf: Lebe! ins ewige Leben. Als ein zu neuem Lebensversuch Entschlossener steht er auf.

Dies ist der Gedanke, der die nächste Szene, „Vor dem Tor", den Osterspaziergang gestaltet. Sie bedeutet den Übergang des Grüblers in das Leben. Alle diese neuen Szenen zeigen die sichere Künstlerhand in ihrer scharfen und bewußten Gliederung. Wieder könnte man in ihnen, wie in selbständigen kleinen Dramen, die Akte bestimmt unterscheiden. Der Osterspaziergang geht mit vier Akten an uns vorüber. Der erste Akt gehört dem Volke, das als ein so ganz unfaustisches vor uns tritt und dem Drama, in dem bis da zwar Gott, Teufel und die Engel, sonst aber nur zwei Menschen handelnde Personen waren, den bunten Hintergrund der wimmelnden Welt gibt. In sprechenden Bildern leben die ewigen Grundgestalten des Volkes gruppenweise vor unsern Augen und, da es ein herrlicher Ostertag des beginnenden Frühlings ist, jede Gruppe in ihrem besonderen und einfachen Glück, – die Handwerksburschen in ihrem Verlangen nach schöner Gegend, Bier, Mädchen und Händeln, die Dienstmädchen in kindlicher Liebelei, Studenten und Bürgermädchen zusammen- und auseinanderstrebend. So sehr dies alles Gruppe ist, zeichnen sich doch in der Gruppe die Sonderheiten ab, der lustige, der nachgiebige, der rohe Bursch, das schmollende und das liebebeglückte Dienstmädchen, der derbe, natürliche und der verfeinerte, verkünstelte Student. Die Bürger in ewiger Philisterei schmälen über den neuen Bürgermeister, kannegießern über große Politik, nur sollen ihre Händel fern, „weit in der Türkei" vorgehen und zu Hause alles beim alten bleiben. Unter ihnen

leiert der Bettler schmeichelnd um seine Gabe. Die alte Kupplerin verspricht den geputzten Bürgermädchen den Mann, den sie wünschen, und die Mädchen, die Bekanntschaft verleugnend, verraten doch naiv, wie sie beide ihre Zauberkünste heimlich in Anspruch genommen haben. Über alle diese Lebenslauheiten schmettert das frische Lied der Soldaten hin, mit einem Volksklang heldischer Tatfreude: Leben ein Gegenstand kühner Eroberung an Burgen und Mädchen, ein mutiger Wanderzug der schnell Vorüberziehenden von Sieg zu Sieg. In den sechs Gruppen – so wenige es sind – ergibt sich ein reiches Bild vom Volke. Volk sein heißt: in einfachen Trieben naiv und reflexionslos leben. Der einfache Trieb schafft sich leicht sein Glück. Volk und Glück sind zusammengehörige Gedanken. Wie einfach ist für diese alle das Leben, das für Faust eine hoffnungslose und gefährliche Sache schien. Der Gebildete grübelt und zernagt sich die Lebensfreude, das Volk lebt. Es ist freilich ein fast noch rein physisches Dasein.

Der zweite Akt: Faust erscheint unter ihnen mit seinem Wagner. Er wandert durch das Stadttor und das Land aufs Dorf hinaus, ganz in der Freude an dem Frühlingsblick, in tief humanem Mitgefühl mit dem Volk, mit seiner Auferstehung am Frühlingstage und seiner einfach zufriedenen Menschlichkeit, eingehend in die Stimmung aller, recht wie einer, der ins Leben zurückgebracht wird. Die Natur, der Mensch sind die beiden Gedanken, die ihn bewegen, und an dem bunten, wogenden Bilde der frohen Menschenmenge hat er so sehr die wahrhaftige Künstlerfreude des Schauens, wie er das Menschengefühl, das jeden aus dem gesellschaftlichen Druck der Natur zurückgibt, innig und froh mitgenießt. Wogegen Wagner, der nur das sogenannte „Geistige" schätzt, über dies alles als Pöbellust und Pöbellärm die Nase rümpft. Neue Seiten ihres Wesens treten hervor. Faust erschien bisher nur in der Beziehung zu Gott und zur unbedingten Wahrheit und gibt sich jetzt im Verhältnis zum Menschen und zur Natur. Wir blicken in das große Herz, von dem seine Geistigkeit getragen wird, die, selber eine Naturkraft, auch naturverbunden ist, wogegen der bloße Verstand in Wagner völlig naturlos bleibt. Mehr noch als in der Monologszene kommen sie in dieser Beziehung zu Leben, Mensch und Natur als die Gegensatzgestalten heraus, die sich wie Don Juan und Leporello, wie Don Quixote und Sancho Pansa, wie Patroklos und Achilleus durch die Welt-

literatur geleiten, weil sie zusammen ein Ganzes ausmachen, ein Ganzes des Geistes und des Lebens.

Das Dorf ist erreicht. Faust tritt unter das Volk, das jubelnde echte Volkslied des Tanzes unter der Dorflinde leitet die Szene ein, ein Lied voll starker froher Sinnlichkeit. Der alte Bauer, erfreut, daß der große Gelehrte das Fest der Menge teilt, bringt ihm den Willkommtrank mit ehrenhaftem Spruch und empfängt Fausts einfachen Dank. Sie ehren ihn mit der unvergessenen Erinnerung an böse Tage, da er als junger Mann zusammen mit dem Vater ihnen in der Pest geholfen hat und ihre unauslöschliche Dankbarkeit gewann, – Faust lehnt bescheiden ab und weist auf Gott als den einzigen Helfer. Menschlich so herzlich mit ihnen verbunden, bleibt er doch etwas Hohes und Fernes für sie, zu dem sie emporschaun. So sehr er es anders möchte, die Kluft bleibt immer. Die beiden Akte gehören zusammen und bilden eine Einheit: in diesem Sinne zerfällt die große Szene in zwei Teile.

Mit dem dritten Akt treten wir erst in den eigentlichen Fortgang der Faustgeschichte hinein. Die beiden wandern weiter und erreichen eine einsame steinige Höhe mit weiter Aussicht. In diesem dritten Akt setzen wieder zwei Abschnitte deutlich gegeneinander ab, deren zweiter mit den Worten beginnt: „doch laß uns dieser Stunde schönes Gut", – der erste spricht aus, wie die Berührung mit dem Volke in den Seelen beider wirkt. Es sind abermals wie so oft in diesen neuen Szenen zweimal zwei Reden. Die zweite Faustrede führt dann unmittelbar in den zweiten Abschnitt hinüber. In drolligem Selbstwiderspruch, der das Teil aller Menschlichkeit ist, zeigt sich Wagner, der das Volk doch so sehr verachtet, überentzückt von dem Nutzen und Glanz dieser Volksverehrung, die übrigens keineswegs dem früheren Worte widerspricht: „Auch hab ich weder Gut noch Geld, Noch Ehr und Herrlichkeit der Welt." Denn Ehren wie diese sind im Gesamtüberblick des Lebens für Faust doch immer nur Nichtigkeiten; nur die Wagnerseele erliegt diesem trügerischen Glanz. Was aber Faust nicht erträgt, ist das Unverdiente dieses Beifalls, das solche Dankbarkeit zu einem furchtbaren Vorwurf macht. Sie bringt ihm die Erinnerung an jene verworrenen Bemühungen der Jugend zurück. Wenn sonst der Mensch der Jugend gern gedenkt, für Faust war sie erfüllt von unfruchtbaren Versuchen, verkehrten Unternehmungen. Die alchemistische Afterweis-

heit des Vaters, in der die chemischen Stoffe mythische Kräfte wurden und in ihrer Vermählung das königliche Wesen hervorbringen sollten, schuf Gift statt der Arzenei und wütete unter den Kranken. Er ist also nicht nur Philosoph, er ist Arzt oder besser der Allkünstler gewesen, der durch den Stein der Weisen heilen sollte. Je unmittelbarer aber die Wirkung im Leben gesucht wurde, um so peinlicher erfuhr er, „daß wir nichts wissen können". Die Verzweiflung am Erkennen wird zur Selbstverachtung. Nur vorübergehend hat ihn die Natur erquickt, er fällt in seine ganze alte Not zurück, nämlich in die Verzweiflung des theoretischen Menschen an sich selber. Welche Wucht und Eindringlichkeit der Bilder! Auf diesem Stein hat er als Jüngling sich gequält, – wie brennt ihn das Bewußtsein, der Menge Beifall nicht zu verdienen, so wenig wie der Vater ihn verdiente. In breiter Ausführlichkeit beschwört er das Bild des redlichen Wirrkopfs als das Urbild unfruchtbarer Alchemisterei, die Folge war der Tod derer, die vertrauten. So steht es um die Wissenschaft, wenn man sie in der Beziehung denkt, die jetzt die ganze Dichtung beherrscht, in der Beziehung auf das Leben. Es ist wieder Faust mit dem Willen zum Unbedingten, der von sich die absolute Wahrheit verlangt, die das Allwissen und das Allkönnen wäre. Der bloße Verstand in Wagner hilft sich hier wie überall mit einem Gemeinplatz. Die Wissenschaft schreitet eben fort von Geschlecht zu Geschlecht, jeder muß sich in seiner Zeit mit dem Zustand begnügen, den sie nun einmal erreicht hat. Faust aber schließt mit dem Ausdruck der völligen Hoffnungslosigkeit „Glücklich, wer noch hoffen kann, Aus diesem Meer des Irrtums aufzutauchen". Die Wissenschaft ist das Meer des Irrens, unzulänglich überall, wo es darauf ankommt, zulänglich allein im Gleichgültigen. „Was man nicht weiß, das eben brauchte man, Und was man weiß, kann man nicht brauchen." Das Ergebnis kommt überein mit der Tragödie vom Genius der Erkenntnis im ersten Monolog. So stürmisch wogt es in der Seele in diesem ersten Teil der Szene. Wir stehen nach dem vielen, was wir erlebt, – Todesentschluß und Himmelsstimmen und Berührung mit dem Leben des Volkes, – wieder bei unserer ersten Not.

Bisher führte Wagner, jetzt führt Faust. Der zweite Abschnitt des Aktes beginnt mit den Worten „doch laß uns dieser Stunde schönes Gut", und, seltsam genug, wieder gehören zweimal zwei Reden hierher,

aber die zweite Rede Wagners fehlt, so daß die Pause vor dem Finale hier abermals deutlich bezeichnet wird und das Formgesetz der Durchführungssätze genau dasselbe ist wie im Vorspiel auf dem Theater. In jähem Abbruch reiht sich die Folge der neuen Gedankenreihe an. Dieser mit der Natur gelebte Tag schließt mit einem großen Naturbilde. Es ist das Bild der untergehenden Sonne, und es ist die Sonne des Tages, dessen Morgen die Engelchöre eingeleitet haben als Verheißung eines neuen Lebensmorgens für Faust. Der an Schickung reichste Tag des faustischen Lebens geht zu Ende. Die eigene Seele hebt sich ihm zu großem Sonnenfluge. Natursymbolik geleitet den Tag vom Morgen bis zum Abend. Die Sonne des Tages, die, in der Frühe angekündigt, ihn ins Leben rief, bringt in ihrem Weiterfluge zu ungeahnten Welten neues Leben. In Faust, dessen Seele innerlich mit ihr eins wird, weckt sie die unendliche Sehnsucht nach der Ferne, vorwärts, aufwärts! Er genießt den Flug, als trüge er ihn bereits dahin, in quellender Bildlichkeit. Mit der Sonne gehn heißt: in ewigem Tage sein, „den Himmel über mir und unter mir die Wellen", das Ätherlicht über dem Haupt, die strömenden Lebensfluten zu Füßen. Es ist derselbe Faust, der bei den Worten des Erdgeists in sich den verwandten Drang in die Unendlichkeit spürte, derselbe, der den Befreiungsflug zum Tode als der Pforte der unbekannten Unendlichkeiten mit schwellender Gottinnigkeit begeistert genoß. Es ist endlich auch der Faust des Osterspaziergangs, dem die Natur die Tiefen seines Gefühls öffnete. Auch hier, wie bei allem menschlichen Hochflug, erlebt er schon wieder den Niedergang der Stimmung. – „Ein schöner Traum –" „Ach, zu des Geistes Flügeln wird so leicht kein körperlicher Flügel sich gesellen." Aber das allgemeine Menschenwesen erkennt er auch in dieser Wendung des Zuges „hinauf" und „vorwärts". Wir sind in der vollen Wertherwelt, im Liedklange des Ganymed, der Briefe aus der Schweiz, die den „Werther" fortsetzen, des Gedichtes „An die Entfernte", als habe das Leben mit der Natur Goethe sein Jugendbrausen zurückgebracht, so sehr der unmittelbare Anschluß der Szene an die Osternacht, die Darstellung des Volks im Sinne des neuen Gedankens von Leben, Natur und Glück, endlich die klar bewußte Gliederung und Führung des dichterischen Gedankens es gewiß machen, daß dies alles erst jetzt in der Fortdichtung geschrieben ist. Auch Wagners Einrede taucht sich, wie die ganze Szene, in eine eigne Art von Bild-

lichkeit, aber nicht eine fortreißende, sondern eine anheimelnde, nicht eine titanische, sondern eine philiströse. Es ist derselbe Wagner, dem für Fausts Erkenntnisringen um das Heil der Seele das Pergament stand, derselbe, der zuvor in der Volksfreude nur den Pöbellärm vernahm, – Wagner, der nur die geistigen Freuden des Buches kennt. „Des Vogels Fittich werd ich nie beneiden." Wenn es Faust in ungekannte Fernen des Unendlichen drängt, Wagner bleibt im friedlich beschränkten Zuhause. Um so stärker beflügelt das Gefühl des Gegensatzes in Faust den alten Schwung. Der Gegensatz macht die Stelle in einem doppelten Sinne bedeutsam, einmal als deutlicher Ausdruck für das Bewußtsein der tragisch zerrissenen Faustseele, dann, indem er Faust weiter zum Entschluß treibt. „Du bist dir nur des einen Triebs bewußt, O lerne nie den andern kennen." Das heißt nicht, daß Wagner von den beiden Faustrieben den einen hätte, den andern nicht. Von den beiden Faustrieben hat er keinen. Sondern es heißt: Du kennst in dir nur einen Trieb, dir blieb der Zwiespalt in der Seele erspart. Dieser Zwiespalt ist es, der, so wie er den Reichtum der Seele bezeichnet, so dem Menschen sein Leben zu Kampf und Leiden und damit zur Tragödie macht. In Faust lebt die Doppelseele, jetzt haltend, festklammernd, der Erdenwelt und ihrer Lust mit allen Sinnen hingegeben, jetzt wieder getrieben gegen alle vier Winde. Wieder klingen hier Goethestimmungen der Jugendzeit mächtig auf. Briefe an Gustchen Stolberg vom 3. August und 14. September 1775 lassen Goethe von sich genau so sprechen, wie Faust hier von sich redet. „Unseliges Schicksal, das mir keinen Mittelzustand erlauben will. Entweder auf einem Punkt, fassend, festklammernd oder schweifen gegen alle vier Winde. Selig seid ihr verklärte Spaziergänger, die mit zufriedener anständiger Vollendung jeden Abend den Staub von ihren Schuhen schlagen und ihres Tagwerks göttergleich sich freuen." „Wird mein Herz endlich einmal in ergreifendem wahren Genuß und Leiden die Seligkeit, die Menschen gegönnt ward, empfinden, und nicht immer auf den Wogen der Einbildungskraft und überspannten Sinnlichkeit himmelauf und höllenab getrieben werden?" Das Faustische Wesen der eigenen Jugend ist wieder da, da der Dichter seinen Faust aus der Einsamkeit seines Grübelns in die Natur hineinführt, die damals solche Stimmungen in ihm erweckte. Uns aber enthüllt sich hier zum ersten Male die Menschlichkeit, die

Faustens gewaltige Geistigkeit trägt, und offenbart sich in ihrer Tiefe; – diese dem Leben mächtig geöffnete Menschlichkeit treibt in Faust, der nicht mehr bloß Gelehrter und Denker ist, den Entschluß heraus. In seiner Einbildungskraft mit der Sonne durch die Lüfte getragen, ruft er die Geister in der Luft, die Vermittler zwischen Himmel und Erde. Ihnen spricht er das neue Verlangen aus, das ihn jetzt ganz erfüllt, – das Verlangen nach neuem, buntem Leben. Damit ist der Durchbruch in den neuen Faustgedanken vollendet. Wenn er das Sehnen in den Wunsch nach einem Zaubermantel einkleidet, der ihn in ferne Länder tragen soll, so greift er ganz auf die Vorstellungen der alten Fabel vom Zauberer Faust zurück. Die Erfindung, die so neu und ureigen aus Goethes Seele kam, biegt in die Welt der alten Volksgeschichte ein, die ja doch schließlich hier in ungeahnter Größe sich neu belebt. Faust ist vom Grübeln zum Leben hinübergeführt und das Ziel der Szene erreicht. Ganz im Sinne der alten Sage gehen die Wünsche ins Frevelhafte hinüber, wenn er die Geister ruft. Es ist wie eine neue Art der Beschwörung: der Wunsch nach neuem, buntem Leben kleidet sich in das Verlangen nach fernen Ländern.

Hier beginnt, wieder zum Folgenden hinüberleitend, der vierte Akt. So aufs Leben sich einlassen wollen mit seiner Buntheit und Weite, heißt zu leicht die Gefahren herausfordern, die als der böse Geist im Leben lauern. In der Sprache des Faustspiels: die Geister rufen heißt ihnen das Losungswort zu ihrem Andringen geben. So ist denn sofort der Teufel in der Gestalt des schwarzen Pudels da. Er hat, der Wette mit dem Herrn eingedenk, die erste Gelegenheit erspäht: den Augenblick des faustischen Hochflugs, dem das Erliegen und in ihm das Bedürfnis neuer Reize folgen muß. Köstlich verbindet Wagner wüsten Aberglauben und trockne Pedanterie in seinem Katechismus der Geisterkunde, mit dem er zum Ende überleitet. So wenig ist der leere Schulverstand vor der Unbildung des ganz gewöhnlichen Aberglaubens geschützt. So dogmatisch befangen ist er dort, wo Fausts Seele vorwärtsdrängend die Lösung seiner Rätsel erwartet. Die Stelle ist übrigens, wie möglicherweise auch die Engelchöre vom Prolog im Himmel, nach dem Pfitzerschen Faustbuche gebildet. Kaum hat man vom Teufel gesprochen, so ist er auch schon da. Bis zum Ende bleiben Faustnatur und Wagnerseele in ihrem Gegensatz: – das Ahnungsvolle in Faust hebt gegen die Stumpf-

heit Wagners sich ab. Faust, als der geniale, feinfühlige, in seinem ganzen Wesen auf die Entscheidungsminute gespannte Mensch, wird sogleich von der Ahnung eines herannahenden, schweren Schicksals ergriffen –, Wagner, eben noch in öder Angst vor den Geistern, merkt den Geist nicht, und ob er bereits um seine Füße spielt, – es ist zu wenig Geist in ihm. Alles endet in Gemütlichkeit bis in den letzten kleinen launigen Schlußsatz hinein, der denn auch diese Szene mit einem Allgemeinspruch schließt. Noch deutlicher als in der Vollendung des ersten Monologs arbeitet hier die neue Schaffensweise des Dichters, die den Ersten Teil zu Ende führt: in einfacher Klarheit gestaltet er den Übergang aus Verzweiflung und Grübelei in das Leben. Was heißt Leben? Was heißt es im Sinne des Volkes, was im Sinne des Faust, was im physischen, was im geistigen Sinn? Der geistige Sinn entfaltet sich immer mit dem neckischen Seitenspiel Wagners; erst jetzt kommt der ganze Gegensatz der beiden Arten von Geistigkeit heraus. Dann neigt sich die Szene dem nahenden Bunde mit dem Teufel zu und bereitet ihn vor. Sich auf den Versuch mit dem Leben wie Faust einlassen, heißt den Geistern die Hand hinstrecken, heißt daher auch, es mit dem bösen Geiste wagen. So innerlich und rein menschlich, so unmythisch ergibt sich dieser Übergang, und so geistreich vermag das neue Faustgedicht, in völliger Umbildung, die mythische Hülse der alten Fabel sich einzuverleiben. Vermag der böse Geist das „Leben" zu geben, so wie Faust es versteht? Diese Frage stiftet die Verbindung mit dem Teufel. Was bisher der Goethischen Faustdichtung immer noch fehlte, ist endlich gefunden: das Zusammenkommen Fausts mit dem Teufel. Der Klarheit und Einfachheit des gestaltenden Gedankens entspricht die Kraft, die dies alles in Bild und Anschauung faßt, die lichte Deutlichkeit der Darstellung, die Fülle der herrlichen Bildlichkeit, die Tiefe der Gedanken. Es ist symbolisierende Kunst, in der alles Gebildete zugleich gedanklichen Sinn besitzt und in ihm erfaßt werden muß. Die neuen Faustszenen strotzen von der Lebendigkeit einer strömenden Gedanken- und auch Wortfülle, aber alles ist Gestalt. Es ist ein Ineinander von griechischer Einfachheit und Klarheit des Gestaltens und deutscher Lebensfülle in Bild und Gedanken.

Die beiden Szenen „Studierzimmer", deren erste Fausts Anknüpfung mit dem Teufel, die zweite Wette und Pakt zwischen Faust und dem

Teufel bringt, vollenden das Ausfüllen der „großen Lücke". Auch innerlich schließt sich damit die wesentlichste Lücke, denn so oft erfüllte uns mit Verwunderung, daß dies, wie man meinen sollte, für die Faustgeschichte Wichtigste, die Anknüpfung Fausts mit dem Teufel, sowohl im Urfaust wie im Faustfragment, fehlte. Ferner muß der Pakt zwischen Faust und dem Teufel den ganzen Sinn der Geschichte, wie Goethe ihn jetzt sah, enthüllen. Faust tritt mit dem Pudel in sein Studierzimmer ein: – so unmittelbar schließt die neue Szene an die vorhergehende an. Der erste Abschnitt reicht bis zu der Stelle, an der in dem Pudel der Teufel sich entdeckt und Mephisto hervortritt, – bis zu den Worten also: „Die stärkste von meinen Künsten." Auch diese Szene hat wie alle diese neugeschriebenen Stücke die klarste Gliederung des Gerüstes. So wird der erste Abschnitt wieder in sich kunstvoll und fein in drei Sätzen entwickelt. Zuerst verdirbt der Pudel Faust die heilige Stimmung (bis „Will es der Hund, wie sie, beknurren?"); dann, als Faust versucht, sich wieder in sie zu versetzen, nun aber, da er die Bibel nimmt, der Teufel im Pudel ganz unleidlich wird, schließt dies sogar von außen ab mit dem Gesang der Geister (bis „schon viel zu Gefallen"). Endlich folgt die Beschwörung, in der deutlich wird, daß es keiner der Elementargeister, sondern der Teufel selbst ist, der sich im Pudel versteckt. Genau die gleiche Schärfe der Gliederung weist der zweite Abschnitt bis zum Ende der Szene auf und sogar wiederum in drei Sätzen, so daß man hier von einem kleinen Drama in sechs Akten reden könnte. Der erste Satz bringt die Selbstvorstellung des Mephisto (bis „die nächsten Male mehr davon"), im zweiten will Mephisto gehen und läßt bei dieser Gelegenheit mit diabolischem Geschick durchblicken, daß auch er unter Gesetzen steht, daß man also mit dem Bösen einen Pakt schließen kann: – zum ersten Male blitzt die Idee eines Bündnisses mit der Hölle auf (bis „Er wird ihn nicht so bald zum zweiten Male fangen!"). Wie er nun dennoch festgehalten wird, bietet er im dritten Satze sich sogleich zu einem Kunststück an: indem er Faust den ersten Vorschmack seiner verlockenden Scheingaben bietet, entzieht er sich ihm zugleich, immer der unheimlich geschickte und aalglatt gewandte Teufel. Das letzte Ergebnis für Faust ist, daß er in tiefer mißmutiger Enttäuschung zurückbleibt (bis zum Ende „und daß ein Pudel mir entsprang"). Alle diese neuen Szenen haben die scharfe Zweiteilung und gewöhnlich in

jedem Teil wieder zwei Teile. Wenn es in dieser Szene in jedem Teil drei Sätze sind, so ist sie damit schon im äußeren Bau als die breit ausladende Höhenszene gezeichnet, in der dies kleine Eigendrama „Faust und der Teufel" auf seinen Gipfel kommt und sich zu seiner Peripetie, seinem Umschwung, dem Pakt neigt, zu dem dann alles, was noch folgt, die Katastrophe bildet.

Auch der Ansatz der Stimmung schließt unmittelbar an die vorhergehende Szene an. Faust betritt sein Zimmer in jener tiefen Beruhigung und Befriedigung des Gefühls, die ein mit der Natur gelebter Tag dem Abend schenkt. Der hohe Schwung der Seele hat sich beruhigt, mit der Stille des Abends kommt die Seelenstille. Das Grauen der heiligen tiefen Nacht erweckt die bessere Seele. Während die stürmischen wilden Leidenschaften ihn herausreißen aus den Reihen der anderen und in ungestümem Tun für sich allein stellen, in der Stille fühlt er sich eins mit den Menschenbrüdern: die tiefste Menschlichkeit seiner Seele erwacht. „Es reget sich die Menschenliebe, Die Liebe Gottes regt sich nun." Eine wundersam beredte Stelle! Die Liebe, die uns mit den Menschen eins macht, setzt uns in die gemeinsame Einheit des göttlichen Lebens; nur als Menschenliebe offenbart sich am Menschen die Gottesliebe, die als der tiefe Friede der Seele keine Gegenliebe verlangt. Spinozas amor dei intellectualis, Liebe Gottes aus Verstehen, die die Freude, die Freiheit, die Seligkeit, die Erlösung ist, klingt aus den Tiefen Goethischen Lebensgefühls als die letzte Wesensstimmung Fausts und Goethes an.

Aber die Gottesnähe der Seele gefällt dem Teufel im Pudel nicht, – er knurrt und wird – mit einem Abklang jener tiefen Menschlichkeit – zum ersten Male, wie sich alsbald zeigt, vergeblich zur Ruhe gewiesen. Noch aber bleibt die schöne Stimmung des in der Abendstille in sich selbst Einkehrenden. Das sanfte Licht der Lampe, die den engen Raum bescheint, leuchtet heller noch im Inneren als die Einkehr und Selbsterkenntnis des Herzens. Statt der wilden Triebe spricht die Vernunft, statt der Verzweiflung die Hoffnung. Dies sind die milden Mächte, die uns zum Quell des Lebens führen, von der Selbstigkeit zur Liebe, von der Beschränktheit im Endlichen zum Unendlichen, aus unserer Allzumenschlichkeit zu Gott. Es regt sich die tiefste Seelenfrömmigkeit in Faust.

Dies lockt sofort das gleiche Pudel- und Teufelsspiel hervor. Was das

erste Mal mißlang, gelingt jetzt: – Fausts Seele wird herabgestimmt. Auf das feinste wird dieser Vorgang verdeutlicht. Auch dieser Augenblick Stimmung macht die allgemeine Wendung aller dieser Faustszenen mit, die Wendung zu allgemeiner Betrachtung aus erfahrungsreicher Lebensweisheit. Ein neues Stück vom „ungewissen Menschenlose"! Faust sieht die Menschen wieder von ihrer ärmlichen Seite, wie sie das Hohe und Große, das als unbequemer Mahner vor ihnen steht, mit Hohn sich wegzureden suchen. Ist dieser Zug dürftiger Allzumenschlichkeit bis zum Hunde herabgesunken? Jeder dieser Szenenabschnitte ist voll von innerlicher seelischer Bewegung.

Im zweiten Absatz versucht er eine Widerherstellung der sinkenden und gleitenden Seele und greift zu einem äußeren Mittel. Wenn uns innerlich der eigene Quell vertrocknen will, richten wir uns an den großen Werken des Geistes wieder auf. Faust braucht für sie den allgemeinen Ausdruck der Offenbarung, der in diesem Zusammenhange seinen innerlichsten Sinn enthält. In den Werken der wahrhaft Großen in Dichtung und Religion werden die Tiefen und lebenweckenden Kräfte des Geistes offenbar, – sie, die dem Menschen ganz eigentlich das Göttliche bedeuten. Obschon das Wort nicht in dogmatischem Sinne theologisch gemeint ist, vermag doch Faust in der Unbefangenheit seiner wahrhaftigen Geistesfreiheit es unmittelbar aufs Neue Testament zu beziehen. Nirgends „würdger und schöner" als in ihm brennt die Offenbarung. Des Mannes wahres Eintauchen in großes Geistgebilde ist schöpferische Tat. So entschließt sich Faust, den Urtext aufzuschlagen und ins Deutsche zu übertragen, und gerät beim Blättern an den Anfang des Johannesevangeliums. Das tief Deutsche – man möchte sagen: das Lutherische der Faustgestalt kommt heraus. Die Farbe seiner Zeit, des sechzehnten Jahrhunderts, dringt in das Spiel, eigen genug – und nichts könnte für die Goethische Neudichtung bezeichnender sein –, indem er nun nicht mehr wie in der Faustfabel der wilde Nebenläufer der Lutherischen Tat ist, sondern wie ein anderer Luther erscheint. Gleich wieder ist er ganz der Faust in dem grüblerischen Bemühen, den tiefsten Sinn der Stelle zu treffen, also in der heiligen Mühe um Wahrheit, die zugleich mit einem Ton tiefmenschlicher biederer Redlichkeit spricht. Dieser ist ein Gewinn erst dieser neu gedichteten Teile: Faust wird liebenswert darin. Die Übersetzung, die eigentlich ein Neuschaffen in deutscher Sprache ist,

gibt er aus echt philosophischem Geiste, wie denn die Johannesstelle ein Ausklang hellenischen Philosophierens in seinen letzten großen Gebilden ist. Er ist also dem heiligen Verfasser tief innerlich im Geiste nah. Redlichkeit und Geistigkeit machen die Kluft gegen den Teufel immer größer. „Geschrieben steht: Im Anfang war das Wort!" Aber die Worte sind es ja, die ihn so elend gemacht haben. Wie könnte man das Wort als göttlichen Ursprung alles Seins setzen? „Im Anfang war der Sinn?" Aber Sinn kann nur sein in dem, was ist. Hier aber ist es um alles Seins und aller Wesenheit Ursprung und den Grund der Dinge zu tun. „Die Kraft?" Aber auch die Kraft ist nur ein Ausdruck für Beziehungen. Wir brauchen die Kraft, die sich beweist, indem sie im Urbeginn die Dinge hervorbringt. „Auf einmal seh ich Rat Und schreibe getrost: Im Anfang war die Tat." Jeder dieser Sätze ergibt sich aus dem Seelenzustand in Faust, der eben jetzt den Weg vom grüblerischen zum tätigen Leben betritt und der die letzte Lösung seiner Zweifel schließlich in der Tat finden soll: das Ende des Spiels ist hier bereits wie zugegen; der beherrschende Gedanke, der die letzte Auflösung bedeutet, durchdringt schon alle diese Ansätze im Prolog im Himmel, in den Engelchören, noch unbestimmtes Gefühl im Osterspaziergang, klares Wort bei der Bibelübersetzung. Zugleich aber trifft Faust in wundersamem Erahnen die tiefste Wahrheit der Stelle. Denn mit dem johanneischen Logos ist das göttliche Schöpfungswort gemeint, das selbst den Unnennbaren, Nichtzubezeichnenden in tätiger Gottheit des Sohnes offenbart und dadurch Ursprung alles Seins und aller Dinge wird. Der uranfängliche Sinn der Logosidee bei Heraklit, bei dem wir es wie von Zeile zu Zeile verfolgen können, wie die Bedeutungen ineinander gehen vom Worte zur Vernunft, zum Sinn, zum Gesetze, zum gebietenden alldurchwaltenden Gottesgedanken und der alles durchdringenden Gotteskraft, ist bei Johannes großartig erfüllt. Faust steht wie am Urquell aller Geheimnisse der Gottheit.

Dies treibt den Pudel zu verzweifeltem Heulen und läßt den Teufel aufschwellen zu fürchterlicher dämonischer Erscheinung. Faust bewahrt die geistige Überlegenheit in dem gelassenen Entschluß, dies Wesen zu beschwören. Wie denn diese Szenen alle als Musik gefühlt sind, bezeichnet hier ein gesungener Chor, der Gesang der Geister auf dem Gange, den Abschluß des Absatzes und den Stimmungsausdruck des in pein-

licher Not eingeklemmten und gefangenen bösen Geistes. In der deutschen Geistesgeschichte redet diese dichterische Erfindung eine deutliche Sprache. Nirgends in diesen Neudichtungen geht Goethe so sehr wie hier auf die Vorstellungswelt der alten Faustfabel ein. Es ist richtig darum zu tun, seiner Dichtung die Farbe jener alten Märchenwelt zu sichern, wie denn das Pfitzersche Faustbuch bis in den Ausdruck „härter beschwören" hinein sichtlich fortwirkt, mehr noch in den furchterregenden Verwandlungen des Geistes. Faust erscheint zum letztenmal als der Magus der alten Überlieferungen. Aber es ist ja offenbar, daß dieser Faust des Humanitätsalters das Grauen gar nicht mehr kennt, mit dem die Zeit, in der seine Geschichte entstand, diesem Geisterspuk gegenüberstand. Als ein höchst gebildeter, unbedingt überlegener Geist begegnet er dem unheimlichen Dräuen ohne jede Spur von Furcht, in völliger Gemütsruhe. Wo Goethe am meisten seine Darstellung in den Fabeltönen färbt, wahrt er am entschiedensten seinem Helden die neue Freiheit des Geistes. Es ist ein Aneignen des Stoffes aus einer völligen Umkehr der Seele heraus.

Der Sinn im Fortgang der Beschwörung ist, daß Faust den Geist im Pudel als einen Elementargeist zu beschwören sucht, um dann in ihm den Teufel selber zu erkennen, der nur durch den Namen Christi beschworen werden kann und den er durch Bedrohung mit seiner stärksten Kunst zwingt, hervorzutreten. Der Feuergeist, der Salamander, der Wassergeist, die Undene, der Luftgeist, die Sylphe, der Erdgeist, der zugleich der Kobold vor den Schätzen der Berge, der Hausgeist und Hüter bei den Schätzen des Hauses ist, weswegen er Kobold oder Inkubus heißt, werden beschworen, indem man sie in ihr Element zurückruft, ins Feuer, ins Wasser, in die im himmlischen Lichte aufleuchtende Luft oder zur Hilfe im Hause. „Tritt hervor und mache den Schluß!" wird zum Pudel gesagt, der ein Ende mit seiner Vermummung machen soll. In behaglicher Selbstzufriedenheit bescheinigt sich Faust die magische Meisterschaft in seiner Kenntnis der Elementareigenschaften, um zugleich die Vergeblichkeit seiner ersten Bemühung zu erkennen. Es geht daher an das Teufelsbannen. Das Zeichen des Christusnamens läßt das Tier borstig aufschwellen. Das Wesen, das sich in ihm versteckt, wird zum letzten Male vermahnt und vor dem Schrecklichsten gewarnt. Es ist der Name Christi, der von Ewigkeit zu Ewigkeit ist, – der nie Entsprossene –,

den in dem Geheimnis seiner ewigen Göttlichkeit kein Name nennt, – der Unausgesprochene –, dessen waltende Gotteskraft alle Welten und Himmel durchdringt, – der durch alle Himmel Gegossene –, und der doch um des Menschen willen litt und Opfer des Menschenfrevels, der Menschenschuld ward, – der frevelhaft Durchstochene. Der böse Geist möchte sich zum Nebel verflüchtigen und entschlüpfen. Es bedarf daher der äußersten Drohung. Das dreimal glühende Himmelslicht vernichtet den Teufel. So muß sich Mephistopheles bequemen, der also richtig bezwungen ist, und tritt aus dem Pudel hervor. Der zweite Abschnitt mit seinen drei klar geschiedenen Akten beginnt.

In der Selbstvorstellung des Mephistopheles wird er Fausts würdig durch die völlig weltmännische Art der Begrüßung. Hier vollendet sich das Umschmelzen der alten Volksgeschichte. Im Einlassen mit den Geistern liegt nichts Grausiges, wie es einer dogmatisch eingekerkerten Zeit erschien. Es bedeutet nicht mehr den Frevel der Ursünde und den Abfall von Gott, daß der Mensch sich vermißt, den Teufel zu beschwören. Der Ausgangspunkt der alten Faustsage wird somit völlig verlassen. Ohne jeden dogmatischen Beigedanken ist es um die rein innere seelische Entwicklung eines hochgearteten Menschen zu tun, an dem das allgemeine Menschenlos in aller Tiefe seines Sinnes sich erhellt. Die alte Magiergeschichte wird zu reiner Einkleidung und wirkt nur als dichterischer Reiz. Gerade in der Szene der Beschwörung, um die in den früheren Faustspielen namenloses Grauen war, tritt der ganze Abstand zwischen den magischen Überlieferungen und dem weltoffenen lichten Geiste hervor, in dem Goethe sie faßt. Jene geben Stimmung und Farbe und sind in diesem Sinne mit hoher Vollkommenheit angeeignet. Aber ein geistiger Luftkreis schwebt über dem Ganzen, in dem der Teufel gar nicht atmen könnte. Es ist, als hebe die alte Faustgeschichte sich selber innerlich auf: in diesem freien Schweben des Geistes erhält die Neudichtung ihren feinsten Reiz.

Mephistopheles stellt sich dem großen Denker und überlegenen Geiste in vollendeter geistiger Feinheit dar. Es wird kein Wort in die Luft gesprochen, jedes Wort dient, die Neugier Fausts zu reizen. Er kommt als fahrender Scholast, – als ein fahrender Schüler gleich den Irrlichtern aus dem Universitätsleben des Mittelalters und also doch, wenn auch in wunderlicher Unfaßlichkeit, zu Fausts Welt gehörig, –

wie er im Volksbuch als Mönch erschien, den katholischen Geist herausfordernd und doch auch damals einer der unsicheren Bestandteile im geistlichen Bildungsleben der Zeit. Wie fein fängt er Fausts Frage nach seinem Namen auf und wehrt sie ab, – schmeichlerisch wohl vertraut mit seinen Nöten, ein aufmerksamer Zuhörer seiner Bibelübersetzung. Sein Wesen setzt er in wahrhaft metaphysischer Weise auseinander: – „Ein Teil von jener Kraft, Die stets das Böse will und stets das Gute schafft", „der Geist, der stets verneint". Er ist das Nichts, das alles vernichtigt, – am besten wäre von vornherein nichts –, die Zerstörung, die Sünde, – bewußt, nur ein Teil zu sein im Ganzen und dadurch dem Menschen überlegen, dessen Narrheit ist, sich für ein Ganzes, in sich Vollendetes zu halten, während doch ein jeder nur durch das Ganze ist und in das Ganze wieder überfließt. Einst war die Nacht das Ganze, die ewige Finsternis, – und der Böse ist die Finsternis, nicht sowohl die Aufhebung als vielmehr das Nichtsein des Lichtes. Die Welt also ist das Ringen von Licht und Finsternis wie in der Lehre des Zarathustra und in der Weltauffassung der Manichäer. Mephistopheles deutet seinen allerersten Ursprung in der persischen Lichtreligion an. Gehässig hebt er die endliche Gebundenheit des Lichtes hervor, das immer an die Körper verhaftet bleibt: – von Körpern kommt, von den Sonnen, – die Körper schön macht – in den Farben, – vom Körper gehemmt wird – im Schatten. Der leidenschaftliche Farbenlehrer und Lichtforscher Goethe spricht. Wenn die Körper schwinden – die Weltkörper mit allem, was sie tragen, zerstieben –, dann mag wieder die alte Nacht an Stelle des Lichtes einzige Herrin sein. Faust beweist die Größe seiner Auffassung, indem er sofort das Kleinliche im Tun des Teufels hervorhebt, der nicht wie Gott ins Ganze wirken kann, sondern mit Störungen und Zerstörungen im Einzelnen sich begnügen muß. Es kommt daher in dem grimmigen Vernichtungswillen zugleich die Verzweiflung des Höllischen zum Ausdruck und spricht mit verbissener Teufelswut. Die Welt behauptet sich unerschüttert in allen Stürmen der diabolischen Künste, das Leben vollends ist nicht totzukriegen, tausend Keime blühen auf in dreien der vier Elemente, im Trocknen, Feuchten, Warmen, Kalten, – er redet mit der Bildung von Jahrtausenden wie der alte Anaximander, der aus diesen Gegensätzen die Welten ins Unendliche sich heraussondern läßt –, das vierte

Element, das Feuer, steht hier nicht im heraklitischen Sinne nach seiner Beziehung zum ewigen, alles erschaffenden Lichte, sondern als die verzehrende Flamme der Vernichtung, – als die Teufelskraft, die gegen die Übermacht der drei anderen den vergeblichen Krieg gegen das Leben auf sich nimmt. Abermals erwidert Faust mit dem untrüglichen Blick für die unheilbare Schwäche des teuflischen Unternehmens als der dem Lichte, dem Lebendigen, dem Göttlichen verwandte Menschengeist. Bis zu dieser metaphysischen Tiefe dringt die Erfassung der beiden Geistesarten in ihrer einander ausschließenden Gegensätzlichkeit. Faust erkennt und bejaht die ewig rege Gotteskraft, die als das erlösende Heil in allem Werdenden waltet und als ewige Schöpfung sich selbst ins Unendliche hervorbringt, und mahnt den Teufel, von seinem unfruchtbaren Tun zu lassen, – als könnten die ewigen Urmächte so willkürlich und durch Entschluß ihr Wesen aufgeben und ändern, und ohne zu bedenken, daß der Teufel eben das Nichts, die Vernichtigung, die ewige Unfruchtbarkeit ist. Die Selbstvorstellung des Mephistopheles enthüllt ihn nach seiner Bedeutung im kosmischen Ganzen der Welt. Dieser neue Tiefsinn liegt völlig in der Linie des Prologs im Himmel. Mit höllischer, grimmig-höhnischer Breite setzt Mephistopheles auseinander, was der Herr in den einen Satz faßt von dem Gesellen, „der reizt und wirkt und muß als Teufel schaffen". Alle die teuflischen Verneinungen dienen nur, um die unerschöpfliche Gewalt der bejahenden Kräfte zu erweisen und zu entbinden; – gerade durch den Widerstand treten sie in ihrer Macht hervor und kommen zu voller Entfaltung. Was damals in göttlichem Tiefsinn andeutend aufleuchtete, in ausschließlicher Beziehung auf den Menschen, wird hier als eine in sich bewußte Gesamtanschauung der Welt ausgesprochen, die hinfort hinter der Goethischen Fassung der Faustgeschichte steht, wie es denn in dieser ganzen Weiterführung des Gedichts überall um die großen durchgreifenden Gedanken der allgemeinen Welt- und Lebensansicht zu tun ist, – durchgreifende im eigentlichen Sinne des Wortes, da sie das Ganze des Gedichts durchziehen und es zu geistiger Einheit binden. „So setzest du der ewig regen, Der heilsam schaffenden Gewalt Die kalte Teufelsfaust entgegen, Die sich vergebens tückisch ballt" — – hier spricht der Faustische Glaube. Gott ist das Fruchtbare, das ewig Rege, das heilsam Schaffende, das aus sich selber unendlich ewig neu sich bildende und in aller

Neuheit in seiner Ewigkeitsgestalt sich erhaltende Leben: die Frage des Prologs gedeiht zu ihrer ganzen philosophischen Tiefe. Dieser Gedanke vom Göttlichen – angewandt auf das Menschenleben und in der Beziehung auf das Menschenleben durchgeführt –, das ist das Faustgedicht. Ein Abglanz der göttlichen Sicherheit, die aus der wahren Gottverbundenheit des Edeln stammt, strahlt hier auch aus der Seele des „guten Menschen" als das Licht, das seinen Schritten leuchtet. Mag auch der leise komische Selbstgrimm, mit dem der Teufel hier die Vergeblichkeit seines Tuns entblößt, nur Schlauheit sein, durch die er den Menschen um so sicherer fangen will, – doch dringt die Klarheit durch, die den Teufel als hoffnungslosen Streiter gegen den ewigen Lebenswillen Gottes erscheinen läßt.

Vermutlich ist es schlaue Anpassung an den Philosophen Faust, die den Mephisto zu derartig metaphysischem Selbstbekenntnis bringt. Wie zuerst den Denker, so weiß er im zweiten Satze den nach Leben Verlangenden zu reizen, auch hier zunächst durch das Bekenntnis einer scheinbaren Schwäche. Er ist durch das magische Zeichen gebunden, durch das Pentagramma des Drudenfußes, das, in dem Schwellenbalken eingegraben, die Tür vor bösen Geistern beschützen soll. Er konnte die Schwelle überschreiten, weil die nach außen gerichtete Spitze schadhaft ist und eine offene Stelle läßt. Da nun die Teufel und Gespenster nur auf demselben Wege einen Raum verlassen können, auf dem sie hereingekommen sind, so sitzt er fest. Dies ist die Art, in der er Faust merken läßt, daß es auch für den Teufel Rechte und Gesetz gibt. Also wäre ein Vertrag mit ihm möglich: die Erfüllung der heißen Wünsche nach dem Zaubermantel, nach „neuem bunten Leben" winkt. So dringen auch in diesen Teil die Vorstellungen der Magusgeschichte hinein und erhalten ihm die Lokalfarbe der alten Faustfabel neben der voll entwickelten Freiheit des Geistes, mit der Faust dem wunderlichen Geschehen gegenübersteht. Damit hat Mephisto sein geplantes Opfer bis zu dem Gedanken gebracht, auf den es ankommt und bei dem er ihn vorläufig haben will. Wenn nun Faust die vermeintliche Macht gebrauchen und den Teufel gegen seinen Willen festhalten will, so zeigt es die ganze Feinheit und das ganze Wesen des Mephistopheles, wie er, Faust mit seiner Macht schmeichelnd, ihn betrügt, sich ihm entwindet, aber die ganze unbefriedigte Erwartung in ihm zurückläßt. Das Spiel

der Katze mit der Maus hat begonnen. So gleitet der zweite in den dritten Satz hinüber.

Mephisto in seiner Übergewandtheit ist, da Faust ihn nicht loslassen will, sogleich zu einem Probestück seiner Künste für den Grübler bereit. Faust, der Widrigkeiten von dem bösen Geiste erwartet und sich verbittet, erhält die Versicherung des höchsten Gefallens, das diese Künste ihm bereiten werden. Um den Gewinn für die Sinne handelt es sich, wobei Mephisto, einigermaßen pedantisch, sogar die fünf Sinne auszählt. Gehör, Gesicht, Geruch, Geschmack, Gefühl sollen alle gelabt werden. Faust, der nach Leben dürstet und aus dem dürren Einerlei des Denkerdaseins heraus will, beginnt zu ahnen, wie er im Genuß der Sinne das Leben finden kann. Es ist ganz der Schillerisch-Platonische Gegensatz von Sinnlichkeit und Vernunft, Leben und Geist. Wieder singen die Geister, diesmal auf Mephistos Befehl; – sie sind also, wie sie es zuvor gefordert, seiner Befreiung dienstbar. Der Gesang der Geister fließt dahin wie in einem unaufhaltsamen und ununterbrochenen Strom des Wohlklangs und der berauschenden Gesichte, sich aufbauend in quellender und Zug um Zug faßbarer Bildlichkeit wie ein griechischer Dionysosfries, und es mögen Werke bildender Kunst hier die Hand Goethes geführt haben. Dabei ist das stetig Strömende ein Schein, denn das Lied gliedert sich auf das klarste in neun Strophen, von denen allemal drei zusammengehören. Meist sind die Strophen so ineinander verzahnt, daß ein Reim in die neue Strophe hinübergreift: es ist in dem scheinbar absichtslosen und unwillkürlichen Quellen ein Werk der feinsten und durchdachtesten Kunst, – es ist in dem völligen Untertauchen in der reinen sinnlichen Natur ein Gebilde der reifen und späten Kunstkultur. Das Gewölbe des engen Zimmers wird gesprengt, wir sind unter dem freien Himmel. Es ist nicht der wolkenbehangene Himmel unserer Alltagssorgen, es ist reinere Sonnen- und Sternenpracht. Himmelssöhne schweben in geistiger Schöne – das ist Teufelstrug – vorüber und sehnende Neigung folgt. Das Hinüberspielen in die Freuden der sinnlichen Liebe ist Sinn und Ziel des Sangs. Dies ist der erste Satz mit seinen drei Strophen. Unter den schwebenden Gewanden enthüllen sich Länder von Lauben mit liebenden Paaren, ganz in ihren Gedanken der Liebe versenkt. An den Lauben sprossen die Ranken der Trauben, die sich von selbst zur Kelter drängen. Dann stürzt der Wein

in Bächen durch edle Gesteine, um, dem diamantenen Gebirg entronnen, sich als See edelsten Getränks um grüne Hügel zu breiten. Dies ist der zweite Satz, abermals in drei Strophen. Liebe und Wein, die Dionysosfreude, schwillt zur Unermeßlichkeit. Nun drängt alles der Liebeserfüllung zu. Die Vögel, im Weinsee getränkt, fliegen der Sonne entgegen, dem Liebeslande, den fernen hellen Inseln der Glückseligen zu, die selber wie im Übermaß der Wonne auf Wellen schwanken. Dort ist Gemeinschaft jauchzender Chöre, taumelnden Tanzes unter dem freien Himmelszelt in ungebundener Zerstreuung. Über die Höhen, über die Seen drängt alles zum Leben, zu den fernen Sternen der Liebe, zur letzten seligen Huld. Dies ist der dritte Satz mit drei Strophen. Er sagt das Letzte und hebt den letzten Schleier. Dies ist das erste Ahnen, das dem entschlummernden Faust in seinen Träumen zeigt, was der Teufel geben kann: betrügerisch zu einem Traum vollendeter Schönheit und Kunst verklärt! Das ist das Entscheidende, daß diese erste Gabe des Mephistopheles nur ein Traumbild ist und die ersehnte Erfüllung lediglich vortäuscht: glänzende Trugbilder unendlichen physischen Glücks; überall bleibt Mephisto der Lügner. Auch in diesem Liede schwelgen alle Sinne, vielleicht mit Ausnahme des Geruchs. Noch einmal kehrt der Verführer die ganze Teufelsnatur heraus, da er als der Herr des Ungeziefers durch die Ratte den Drudenfuß der Schwelle zernagen läßt. So folgerichtig bis zum Ende bleiben in der Szene die überlieferten Züge der Teufelswelt. Faust wacht in peinlichster Enttäuschung auf. Er glaubte den Teufel zu beherrschen und ist zum Spiel seiner Künste geworden. Aber auch so hat er vernommen, was er vermag. Verfallen ist er ihm nicht, aber er kann jetzt gewiß nicht von ihm los. Mephistos Schlauheit bereitet ihn zum Vertrage vor. Sonderbar genug klingen in dem vollendet schönen Geistergesange Pfitzersche Anregungen nach. Es kann nicht zweifelhaft sein, von welcher Faustszene Goethe an Schiller schrieb: „Der Teufel gebärdet sich sehr wunderlich."

Mit der folgenden Szene wird die „große Lücke" geschlossen. Sie hat ihren besonderen Reiz darin, daß sie an das zur Hälfte bereits Fertige angestückt ist. Vor Augen hat sie das Ziel, zu dem hin sie gedichtet ist. Der Satz muß, und zwar, indem er seinen Anfang erhält, vollendet werden, in dessen Mitte das Fragment neu einsetzte: „Und was der

ganzen Menschheit zugteilt ist." Das dreimalige Klopfen am Anfang ist abermals aus Pfitzer übernommen. Für das Verständnis der Arbeit, durch die der Faust in seinem ersten Teil vollendet wurde, ist die Szene die wichtigste, da es sich hier entscheiden muß, ob der Neuguß, mit den alten Bruchstücken zusammen, wirklich ein einheitliches Werk ergeben hat. Oftmals ist gesagt worden, daß dies nicht der Fall sei. Das Zusammenpassen vielmehr sei nicht ohne klar erkennbaren Bruch abgegangen; die früheren Teile des Faust stünden im Widerspruch mit dem hier hervortretenden Hauptgedanken, endlich sei der Faustschluß am Ende des zweiten Teils nach diesem selben Gedanken nicht innerlich begründet. Faust habe die Wette, die er hier mit Mephistopheles eingeht, dort am Ende offenbar verloren, Mephistopheles also werde schmählich betrogen.

Die übliche Zweiteilung in all diesen Szenen der Vollendung ergibt sich hier ganz von selber, da ein neuer Akt zu dem bereits Geschriebenen hinzukommt. Das Neugeschriebene gliedert sich abermals in großer Klarheit in drei Sätze, denen man eigene Namen geben kann: Der Fluch – dieser Teil wird wieder besonders hervorgehoben und abgesetzt, indem ein Geisterchor ihn schließt (bis „Und neue Lieder tönen darauf"), die Wette (bis „Ob dein, was frag ich, oder wessen"), der Pakt (bis „Nur greift mir zu und seid nicht blöde"), worauf dann die Verse des Anpassens an das Fertige folgen. Es wiederholt sich also der Fall vom ersten Faustmonolog: auch von dieser Szene ist die eine Hälfte mindestens zwölf Jahre später als die andere geschrieben. Nur ist es der umgekehrte Fall: die erste Hälfte ist die spätere. Alle in der Faustfabel wichtigsten Tatsächlichkeiten des Teufelsbündnisses drängen sich in diese eine Szene zusammen.

Sie schließt an die vorhergehende abermals ganz unmittelbar an. In der tiefen Niedergeschlagenheit, in welcher der vorige Auftritt Faust gelassen hat, findet ihn Mephistopheles. Selbst junkerlich gekleidet fordert er auch Faust auf, in jedem buchstäblichen und geistigen Sinne des Wortes das Gelehrtengewand abzustreifen, und gibt sofort das Thema in nackten Worten an: „Damit du, losgebunden, frei, Erfahrest, was das Leben sei." Ob es ein Leben gibt, das den Namen verdient, das ist die Frage, und so weit reicht die Einleitung. Im ersten Teil des Gesprächs führt durchaus Faust und schließt mit all seinem bisherigen

Treiben ab; er bezweifelt jede Möglichkeit zu einem rechten Leben. Damit entwickelt sich der Faustische Charakter weiter: die Fauststimmung breitet sich vom Denken auf das Leben aus, nicht mehr als Sehnsucht in die Ferne, sondern als die bittere Kritik der enttäuschten und entmutigten Erfahrung: das Wesen des Menschen Faust wird in allen diesen neuen Szenen wahrhaft bereichert. Nie befriedigt das Leben, das ein einziger ewiger Verzicht ist. „Entbehren sollst du, sollst entbehren!" Faust nimmt von Goethe den Grundgedanken seiner Lebensweisheit an. Jeder Tag aufs neue versagt uns nicht nur die Erfüllung unserer Wünsche, sondern selbst die Ahnung jeder Lust wird durch den Eigensinn, mit dem wir sie uns selbst herabziehen, vergällt. Die Verworrenheiten der Wirklichkeit, über die wir nichts vermögen, lähmen das schöpferische Bilden unseres Innern, das sich ein Eigenleben in reiner vollendeter Gestalt erschaffen möchte. Sogar die Nacht ängstigt uns durch böse Träume. Faust ist sich des Gottes in uns wohl bewußt. Er ist ein in hohem Sinne gläubiger Mensch, der im eigenen Wesen das Gotteswalten spürt. Aber die Verzweiflung vertieft sich um so peinigender, da sie den Fels des Glaubens selber angreift. Die Ohnmacht liegt nicht nur in der unverbesserlichen Übermacht der fremden äußeren Welt, sie sitzt in dem Göttlichen selber, das uns beschieden ward. Dies bleibt immer nur ein Seeleninneres und mag hier Frieden wirken, es versagt vor dem, worauf es ankäme, der Bildung einer besseren Welt. Wir stehen wieder bei dem einzigen Ausweg aus faustischen Nöten: der Sehnsucht nach dem Tode. Sogar an den Erdgeist erinnert der Unmutige wieder, als fühle er die Wiederkehr jener Stimmung, die nur wie durch ein Wunder vorübergehend überwunden ward, während Mephisto, zu Neuem lockend, ihn neckt mit der Teufelskunde um die Schwäche, die ihn damals im Leben hielt. Gerade dadurch treibt er ihn weiter. Faust sieht in großer Klarheit, was ihn damals vom Selbstmord zurückhielt: nur der Nachklang der Jugendstimmungen, die noch an Freude und unendliche Lebensmöglichkeit glaubten. Aber nun ist ja die bessere Einsicht da und erkennt überall nichts als die notwendige Enttäuschung. Das kindliche Gefühl hätte ihn nicht noch einmal betrügen dürfen. Der Lebensüberdruß steigert sich zum Fluch auf alle Beweggründe zum Leben, denn alle sind sie wie Lockungen, so Gaukelei, wie Schmeichelkünste, so Blendwerke. Die Reihen-

folge, in der er sie aufführt, birgt tiefste Lebenskenntnis. Jeder Mensch, in übertriebenem Selbstgefühl, dünkt sich der Kern der Welt und erliegt in solchem Wahn immer neuem Lebensreiz. Der Glanz der Erscheinungswelt umfängt unsere Seele und hält uns in ihr fest. Die Hoffnung des Nachruhms lockt uns zu neuen Versuchen. Der Besitz fesselt uns an das Leben, – wir freuen uns der sogenannten Lebensgüter –, Weib, Kind, Knecht, Magd, Vieh, Acker – und wissen doch selbst, wie sie, statt zu befriedigen, nur ewige Angst bedeuten. Der Güter Begehrtestes, Mammon, ist ein gleich böser Dämon in seinen beiden Gestalten, – wenn er als Ziel uns zu kühnen Unternehmungen stachelt, wenn er, erreicht und gewonnen, uns in trägem Behagen erstarren läßt. Immer hält er uns fest im Unwürdigen und Verworrenen, in der Angst und Qual des Lebens. Wein und Liebe erschienen noch im Geistergesang der vorigen Szene als holde Lebensfreude. Sie wecken in der Seele des Faust, wie sie jetzt fühlt, nur Ekel. Und wenn der christliche Trost uns Glaube, Hoffnung, Liebe als Lebenskräfte nennt, – sie haben alle getrogen, Hoffnung und Glaube und, da die Liebe bereits vergeben ist, am meisten von allen die Geduld, die aus jenen hervorgeht und uns immer wieder ausharren läßt, da doch nichts zu hoffen ist. Gegen sie, als die schließlich alles bedingt, faßt sich der ganze Fluch als gegen den wahren Lebensstachel zusammen. Noch einmal singt der unsichtbare Geisterchor wie ein Abklingen der magischen Einkleidungen, die die vorige Szene ganz erfüllten; – die Geister klagen um die Welt, die er als ein Titane der Weltvernichtung zerstört hat, – sie rufen ihn zu neuer besserer Lebensschöpfung auf. Es ist nicht möglich, es bestimmter zu sagen: dieser Mann ist mit allem Leben fertig, in völligem Bankerott der Seele, in einer Verzweiflung, für die Erkennen und Leben gleich sehr eine Unmöglichkeit geworden.

Und nun spricht Mephisto auf ihn ein, der von jetzt ab in der Szene der Führende ist. So aber ist nun erst, in dieser Weiterführung, die ganze Faustfrage aufgerollt. Es heißt nicht mehr nur: wie steht es um die Möglichkeit einer Befriedigung im Erkennen, sondern: wie steht es um die Möglichkeit einer Befriedigung im Leben? Was heißt Leben überhaupt? Man möchte sagen: Mephisto hat Faust hierher geleitet, um ihn in seinem Ungenügen seinen Künsten gefügig zu machen, aber Gott hat ihn geführt, daß er die Lebensfrage, wie sie zwischen Gott

und dem Teufel im Prolog im Himmel aufgeworfen, in ihrer ganzen Tiefe erkenne, sie als die Aufgabe für sich begreife und an dieser Aufgabe sein Wesen als das des rechten Menschen bewähre. Denn eben aus dieser Not heraus versteht er selber sein Wesen. Die faustische Wahrheit tritt der mephistophelischen Lebenslockung gegenüber. Wir erhalten die zweite Offenbarung der faustischen Natur – die erste geschah im ersten Faustmonologe –, und diese Natur vertritt nun den rechten Menschen. Dies ist die entscheidende Stelle der Weiterdichtung. Seltsam verengend, aber im Einklang mit früheren Gedanken der Dichtung deutet Mephisto die Mahnung der Geister um, – als spreche in Faust nur das Stocken der Einsamkeit und er solle daher in die Welt, als sei es um Lust und Taten zu tun statt des Grübelns, da doch Faust längst in eine viel allgemeinere Frage hineingetrieben ist. Der Gedanke der Tat klingt also abermals an, und nur als ein leiser Nebenton tritt die eigentliche Mephistoabsicht hinzu, die vom Geistigen zum Sinnlichen fortlocken will, – fort aus der Einsamkeit, wo Sinnen und Säfte stocken.

Dem Manne, der mit dem Leben fertig ist, bietet Mephisto als der Führer zu einem neuen Leben sich an. Das ist der Zusammenhang. Indem jetzt Mephisto das Gespräch aufnimmt, gibt die bis dahin wesentlich monologische Szene in großer Klarheit den Gegensatz der beiden Arten, vom Leben zu denken. Merkwürdig genug ist es wieder die Abkehr von der Einsamkeit, in der zunächst die Hilfe liegen soll. „Die schlechteste Gesellschaft läßt dich fühlen, Daß du ein Mensch mit Menschen bist." Er bietet sich als Diener an für das „Hier", wogegen dann Faust „drüben" ihm zu dienen hätte. Dies ist der alte Vertrag der Sage. Gerade an ihm tritt der neue Geist des Goethischen Faustgedankens hervor, der unleugbar dem alten Geist so gut wie entgegengesetzt ist, – in der völligen Unbekümmertheit nämlich um das „Drüben". So vollständig ist der mittelalterliche Gedanke hier abgetan, für den im Jenseits der Sinn alles Diesseits sich erfüllte. Das Diesseits allein besitzt alle Gedanken des Faust: er stammt nicht mehr aus dem Mittelalter wie der Faust des Volksbuchs, sondern aus der Renaissance. Zum Prolog im Himmel ergibt sich hier kein Gegensatz, sondern eine überaus feine Beziehung. Im Prolog erschien Mephisto ganz gleichgültig gegen das „Drüben", das ihn jetzt allein zu bekümmern

mern scheint. Aber beide Male bleibt er vielmehr in seiner Natur der schlauen Falschheit. Vor Gott biegt er aus, indem er sich stellt, als denke er nur an das „Hier", vor Faust biegt er aus, indem er sich stellt, als denke er nur an das „Dort". Beide Male aber ist der Sinn, daß die Folgen im Jenseits sich von selbst ergeben aus dem, was er hier mit Faust erreicht hat. Er will ihn verderben, um ihn dort zu besitzen. Großsprecherisch verspricht er, ihm zu geben – „was noch kein Mensch gesehn".

Mephistopheles treibt es zur Wette, die der Wette zwischen Gott und dem Teufel entspricht. Alles kommt auf das genaue Verständnis dieser Stelle an. Faust setzt den Teufelsabsichten des Menschen Geist in seinem hohen Streben gegenüber. Der Sinn seines leidenschaftlich übertreibenden Ausbruches ist: was bedeuten denn einem hohen Menschengeiste alle diese Genüsse, in denen du, wie ich ja nur zu gut weiß und verstehe, mich fangen willst, – was alle jene Lebensfreuden, denen die Menge nachrennt, um an ihnen die Seele zu verlieren, – was Speise, Gold, Spiel, Mädchen, Ehre? Diese Genüsse als Genüsse reizen einen Menschen hohen Strebens gar nicht und vermögen ihn nicht festzuhalten. Was ihn in all dem reizt, ist höchstens das, worin sie nicht Genuß sind; – es ist ihre Vergänglichkeit, ihr Unbestand, der ewige Wechsel. Nie gesättigt sein, nie in sicherem Besitze sich wiegen, nie gewinnen, so daß der Gewinn durch Befriedigung das Streben endet, nie einer Liebe so verfallen sein, daß sie ein Ende und eine Sicherheit ist, nie an die Ehre das Herz hängen mit dem Vertrauen, in ihr ein Bleibendes oder gar ein Ewiges zu haben, – das ist das Eigene des Geistes in seinem hohen Streben. Den Geist treibt es weiter aus jedem Genuß heraus zu Zielen, die sich ins Unendliche erneuen. So spricht der Geist, der in sich selber die Idee einer unendlichen Aufgabe ist. Dieser Geist liegt außerhalb des Verständnisses für Mephistopheles. Er hält ihm das behagliche Erfahrungswissen der Gewöhnlichkeit entgegen: – daß wir doch endlich auch einmal „was Guts in Ruhe schmausen mögen". Zum Ausruhn im Genusse will er Faust bringen. Faust versteht ihn ganz und versteht ganz den Punkt, auf den es ankommt. Dieser Punkt wird zum entscheidenden der Wette gemacht. Faust wird nie in der Faulheit trägen Ausruhens erliegen, wird nie durch Schmeichelei sich in die Selbstzufriedenheit hineinlügen

lassen, nie in bloßem Genußleben den Geisteszielen entfremdet werden. Und in der äußersten Schärfe des Ausdrucks – da steht nun das Wort, auf das gewettet wird und das hinfort den Buchstaben des Vertrages bildet:

Werd ich zum Augenblicke sagen:
Verweile doch! du bist so schön!
Dann magst du mich in Fesseln schlagen,
Dann will ich gern zugrunde gehn!

Dem Augenblick verfallen sein, als wäre er das Ende, das Unendliche des Geistes in Endlichkeit erstarren lassen – das ist der Tod des Geistes. Mit schauerlicher Poesie wird die Stimmung der Todesminute umkleidet und ausgesungen. Als wäre es immer noch nicht genug der Klarheit, immer noch der Sinn nicht völlig deutlich herausgestellt, wird das Ganze in einen letzten Ausdruck beinahe philosophischer Abstraktheit gebracht:

Wie ich beharre, bin ich Knecht,
Ob dein, was frag ich, oder wessen.

Werd ich einmal stillestehen und fertig sein wollen, einmal festgehalten werden im Genusse, dann hab ich aufgehört, Herr in mir selbst zu sein, der freie Selbstgestalter meiner Geschicke. Dies heißt zum Knecht der Dinge herabsinken und sich an die Welt verlieren, die uns beherrscht. Dann bist du nicht mehr dein eigen, sondern dir entfremdet, an die Gewalten des Natürlichen und ihre Fremdheit hingegeben. Um die Freiheit der vorwärts drängenden Seele ist es getan, die Menschheit ist verloren. Geist, Seele, Menschheit, unendliches Streben – das sind gleichbedeutende Begriffe. Es wird so scharf wie nur möglich betont, daß es sich um das Schicksal und Gericht handelt, wie es sich in der Seele selber bereitet. Die Seele ist sich selber Rettung oder Verderben – die Seele, die in der Hoheit des Strebens bleibt, ist im Heil oder macht sich menschlich des Heils würdig –, die Seele, in der das Streben im Genuß erliegt, erstarrt und stirbt, ist verloren – beides, auch wenn es gar keinen Teufel gibt, der die Seelen fangen will. „Dein, was frag ich, oder wessen." So völlig ist die alte Teufelssage hier zum reinen Schicksal des Menschentums verinnerlicht. Der Dichter selber schreibt die Stelle unter dem vollen Gefühl ihrer Verantwortlichkeit. Nicht weniger als vier Male, immer zugespitzter, zuletzt in philosophischer Abstraktheit wiederholt er den entscheidenden Punkt. Denn es ist immer

wieder derselbe Gedanke, der vier Male neugewendet wiederholt wird. Die ganze Stelle ist in ihrer Bedeutung für die Dichtung mißverstanden, solange das nicht begriffen ist.

Hier ist also vom Pakt im alten Sinne gar keine Rede. Daß der Teufel Faust in seine Gewalt ziehen will, ist ja klar und ist auch Faust klar. Faust aber steht ihm in der vollen Sicherheit des Selbstbewußtseins gegenüber und weiß: solange ich bleibe, der ich bin, so lange gibt es für mich keine Teufelsgefahren. Was er verspricht, sind nicht besondere Leistungen, – es ist sein Wesen, von dem er nicht lassen kann. „Das Streben meiner ganzen Kraft Ist gerade das, was ich verspreche." Solange der rechte Mensch vorwärts gerichtet bleibt in unablässiger Entwicklung, so lange ist er sicher vor der niederziehenden Kraft des Bösen, die erst in der Trägheit der Selbstzufriedenheit, im Aufgeben des Strebens, im Stillstand des gemeinen sinnlichen Behagens eintritt. Es ist nicht Pakt, sondern Wette, und es ist die Wette ganz allgemein über die Möglichkeit und Durchführung eines rechten Menschenlebens. Sie entspricht genau der Wette im Himmel. Der göttliche Blick für das Wesenhafte im Menschen ist Fausts eigenes Selbstbewußtsein um sein Menschentum. Er wäre ja nicht der rechte Mensch, wenn er nicht im Gottesbewußtsein seines Menschentums lebte. Die Entwicklungsidee als Evangelium ist das Gotteswort der Faustbotschaft. „Es irrt der Mensch, solang er strebt." Aber auch, solang er strebt, sieht durch alle seine Irrungen hindurch der Gottesblick, „wenn das Bäumchen grünt, daß Blüt und Frucht die künftigen Jahre zieren". Wir haben unsere Größe in dem, worin wir klein sind, unsere Kleinheit in dem, was unsere Größe macht. Gottes Güte und Ernst ist über uns. Er überließ uns ewigem Irren, auf daß wir durch Irren klug werden zu ihm und seiner Vollkommenheit. Die Worte der Wette klingen im Faustschluß wider und erhellen seinen Sinn. Der Gedanke, der das Gedicht in allen seinen Teilen zur Ganzheit zusammenschließt, wird in dieser Szene festgestellt.

Es erhebt sich die Frage, ob dieser Gedanke zu dem bereits Ausgearbeiteten, zum Urfaust und zum Fragment paßt. Würde Faust zu manchem Augenblick der Gretchenliebe nicht gesagt haben: verweile doch, du bist so schön? Aber der Nachdruck liegt ja darauf, ob der Mensch im Genuß festgehalten und zum Stillstand der Seele gebracht

wird. Das weiß er von sich selbst, und sein Wort von den zwei Seelen im Osterspaziergang sagt es deutlich, daß in ihm jenes Etwas ist, das mit derber Sinnenlust sich an die Welt hält mit klammernden Organen. Dies Festklammern ist nur die andere Seite der ins Unendliche weiter schweifenden faustischen Natur. In beiden Richtungen betätigt sich die eigentümliche Stärke dieser Seele, deren Wesenszug in der Mächtigkeit liegt, mit der er sowohl packt wie in die weite Welt schweift. Augenblicke des allerinnigsten Lebensgenießens gehören also bei ihm zu den Notwendigkeiten seines Seins. Aber wenn Gretchen seine ganze Seele einnimmt, so entwickelt doch ihre Geschichte, mit all ihrer Schuld und Not, durch tiefsten Fall nur die Hoheit und Urkraft seines Wesens. Hier hat weder in dem Sinne, wie Mephistopheles es meint, noch in dem, wie Faust es verstanden haben will, der Teufel gewonnen. Vielmehr so steht es. Schon im Urfaust liegt das Wesenhafte bei Faust in der ungebändigt immer weiterstrebenden Natur. Was in den neugedichteten Szenen hinzukommt, ist, daß einmal dies sein Wesen erkannt und ausgesprochen wird, und dann, daß in diesem seinem treibenden Wesen das Urbild rechten Menschentums gesehen wird. Es wird zu Bewußtsein erhoben, was damals schon der tragende und bestimmende Grundgedanke war. So ergibt sich die allgemeine leitende Idee für die Entfaltung des Gesamtgedichtes. Kraft dieser Idee erscheint die Tragödie, die zunächst als die von einem Genius in seiner Einzigkeit aufstieg, als die Tragödie vom Menschsein überhaupt. Aber es ist nicht ein neuer Gedanke von außen an das bereits Fertige herangebracht, sondern nur der damals bereits unausgesprochene leitende Gedanke herausgestellt. Kein Bruch ist da, sondern nur Durchbildung. Das Frühere ist in seinem Sinn begriffen; dieser Sinn wird der Gedanke des Ganzen, – nur dadurch wird die Vollendung zum Weltgedichte möglich. „Faust" ist eine einheitliche Dichtung. Es handelt sich um denselben Übergang vom Besonderen zum Allgemeinen, vom Individuellen zum Typischen, der die Eigentümlichkeit aller neu gedichteten Szenen bildet. Diese Wendung besiegelt sich in der bewußten Erhebung zur Idee, die den „Faust" zur Dichtung vom Sinn des Lebens, zum Gedicht vom rechten Menschen macht. Die Genialität der Durchbildung liegt darin, daß auch das längst Geschriebene damit nur in das Licht seiner eigenen und eigentlichen Bedeutung tritt.

Seltsam genug, daß es Mephistopheles ist, der als der erste dies Wesentliche des Faustcharakters entdeckt hat. „Ihm hat das Schicksal einen Geist gegeben, Der ungebändigt immer vorwärts dringt, Und dessen übereiltes Streben Der Erde Freuden überspringt." Er hat die Einsicht vor dem Herrn im Prolog ins Höhnische gewendet und schlau verhüllt. Aber der Geist Gottes hat diese Erkenntnis erst in ihrer Tiefe gesehen: der Herr hat dem Faustgedicht seinen Gedanken gegeben.

Was dem Teufel eine Waffe der Vernichtung bedeutet, ist dem Herrn der Adel des Lebens. Die Entwicklung vom Urfaust zum Ersten Teil, die Entwicklung Fausts vom Jüngling zum Manne ist genau die Entwicklung Goethes. In der Jünglingszeit grenzenlos mit aller Leidenschaft der Wahrheit und Liebe hingegeben im Erfahren des Genius, das ihm einen Anteil am göttlichen Schöpfungsleben gibt, hat er die Genialität der Anlage in Methoden des Erkennens umgebildet, die ihm sein Dasein zu einem Schreiten in allen Gebieten des Endlichen mit dem Ziel des Unendlichen machen: unendliches Streben zum Unendlichen und zum letzten göttlichen Sinn des Lebens. In diesem unendlichen Streben zum Unendlichen liegt die Selbsterlösung des Lebens, die es als ewige Tat erhält und dadurch von allen niederziehenden und hemmenden Einflüssen – diese sind das Böse selber – bewahrt. Goethes Leben ist die größte Aufgabe der Selbstbildung geworden, die die Erde gesehen hat. Es ist aber noch dasselbe Leben, wie es in dem Jüngling war, nur sich selber in seinem Sinn bewußt. Genau so wird Faust sich in dem Lebenssinn bewußt, der bereits der seiner Jugend war, und weiß sich in diesem Lebenssinn als ein rechter Mensch und geborgen vor dem, was niederzieht und hemmt. Faust ist in diesem Sinne dennoch Goethe geblieben, wenn auch nicht in der unmittelbaren Gleichsetzung von Werk und Künstler wie in den genialen Anfängen des Urfaust. Die Einheit des Faustgedichts ist die Einheit des Goethischen Lebens, aber nicht im Sinne des Zufalls, daß es ja doch derselbe Dichter war, der den Urfaust schrieb und den Ersten Teil vollendete. Sondern dies Leben ist wirklich eine Einheit, aufblühend und sich entfaltend mit innerlicher Notwendigkeit in die Gestalt der Reife wie eine Pflanze, wie irgendein lebendiges Gebilde und wird sich dieser seiner Einheit im Faustgedicht bewußt. Goethes Faustdichtung ist die Selbstdeutung seines Lebens. Indem er den Ersten Teil auf seinen neuen Gedanken

gründet und in ihm die Dichtung zur Ganzheit und Einheit vollendet, erklärt er dem Jüngling Faust und dem Jüngling Goethe den Sinn ihres Lebens und läßt sie in diesem Sinn den Sinn des Menschentums und im Sinn des Menschentums den göttlichen Gedanken vom Menschenleben erkennen.

Es sagt soviel, daß nach der Wette, auf die allein es ankommt, der Pakt, der bis dahin der springende Punkt der Faustgeschichte gewesen, so leicht, schnell und verächtlich wie möglich abgetan wird. So sehr hat sich im Lichte der neuen Zeit der ganze Sinn der Geschichte verschoben. Wohl erhält Mephisto, was er fordert, – den schriftlichen Vertrag, und Faust unterschreibt mit Blut, aber nicht ohne die ärgerlichsten Ausrufe über die Posse, und offenbar nur, weil der Faustgeschichte ohne den mit Blut unterschriebenen Pakt alle Lokalfarbe verloren geht. Die kurze Stelle rauscht in auffallendem Wort- und Gedankenreichtum hin, wieder aus der Fülle reifer Goethischer Welt- und Lebensbetrachtung – über die rasend dahinrollende, ewig wechselnde Welt, in der ein Menschenwort sich vermißt, etwas Festes zu schaffen, über die Treue, die durch jedes Opfer hindurch sich gleichbleibt, über den Wahn der unterschriebenen Pergamente, die in Felsenstarre sich neben dem ewig Beweglichen behaupten wollen. Und in wirklicher Überhitzung bietet er sich zu jeder Gestalt des Zeugnisses in Erz, Marmor, Pergament, Papier, mit Griffel, Meißel, Feder an – in der Erregung über das Sinnlose, und als müsse durch Schmuck der Rede ersetzt werden, was an Sinn so leer ist. In dieser Weise nimmt auch Goethes „Faust" den Hauptpunkt der alten Sage in sich auf.

Mit den Worten „Ich habe mich zu hoch gebläht", beginnt die Anpassung des Neugeschriebenen an den früheren Bestand; vielmehr wir suchen zu ihm hinüberzuführen. Gleich nach dem Worte „Und froh ist, wenn er Regenwürmer findet" folgt im Fragment: „Und was der ganzen Menschheit zugeteilt ist." Es ergibt sich also die Aufgabe, Faust zurückzuleiten zu Worten, wie er sie am Schluß des ersten Monologs in seiner frühesten Fassung sprechen könnte, und von diesen Worten unmittelbar in den Schluß der Szene überzugehen, den bereits das Fragment gab. Aus dem Überdruß am Wissen müssen wir hinüberspringen in den gewaltigen Trieb zum Ganzen der Welt. Genau wie beim Fortdichten des ersten Monologes wird auch jetzt der Zustand, in

dem sich Faust damals befand, wieder angegeben. „Ich habe mich zu hoch gebläht", indem ich Gott zu gleichen mich vermaß –, „In deinen Rang gehör ich nur" – nicht in den Rang der Gotteskräfte –, „den Göttern gleich ich nicht" – aus solcher Höhe wies ihn der Erdgeist mit seinem „Nicht mir" hinaus, in den Stand der niederen, von Gott geschiedenen Geister. „Der große Geist hat mich verschmäht" – das ist der Erdgeist –, so deutlich werden wir in jenen Augenblick zurückversetzt –, „Vor mir verschließt sich die Natur" – sie versagt sich einem weltgeistartigen so gut wie einem erdgeistartigen Schauen. „Des Denkens Faden ist zerrissen, Mir ekelt lange vor allem Wissen." Jetzt tritt der Gegensatz ein: „Laß in den Tiefen der Sinnlichkeit Uns glühende Leidenschaften stillen" – so sehr scheint Faust an dieser Stelle bereit, auf den ganzen Gedanken des Mephistopheles einzugehen, wie ihn erst der Anfang dieser Szene enthüllt hat. „In undurchdrungnen Zauberhüllen Sei jedes Wunder gleich bereit." Ihm war bisher das Reich der Sinnlichkeit eine verborgene Zauberwelt, deren Hülle er nicht durchdrang. Laß denn ihre Wunder uns nun durchleben! Aber nun wahrt er auch den eigenen Gedanken dabei, gleichfalls den aus der ersten Hälfte dieser Szene. Laßt uns im Rollen der Begebenheiten, im Rauschen der Zeit, in dem stets sich Erneuernden dieses unablässigen Werdens – dem ewigen Wechsel und Zwiespalt – die ewige Gegensätzlichkeit erfahren in Schmerz und Genuß, Gelingen und Verdruß, wieder in jenem heraklitischen Sinne, in dem der Schmerz in Genuß und umgekehrt, das Gelingen in Verdruß umschlägt und umgekehrt – jene Zwiespältigkeit, die für uns den Aufruf zu unablässiger Tätigkeit bedeutet. „Nur rastlos betätigt sich der Mann." Da Mephistopheles dies abermals in seinem Teufelssinn missversteht, als sei vom flüchtigen, nirgend haftenden Herumnaschen die Rede, – so sehr wird auch der Sinn der unmittelbar vorhergehenden Szene hier wieder aufgenommen und ins Kurze zusammengezogen –, so wahrt Faust abermals das Seine: nicht um Freude ist es zu tun, – eher um die Nichtfreude in der Freude, die uns ewig unbefriedigt weitersuchen und suchen läßt. Nun aber spielt dieser neue Gedanke in den alten des Szenenendes hinüber, an dem es sich um die Ganzheit alles Menschlichen handelte. Diese innere Gegensätzlichkeit des Erlebens, die geradezu das Gesetz des Lebens ist, – seine durchgängige

Polarität, hätte der Forscher Goethe als der rechte Neuherakliteer gesagt –, sie macht die eigentümliche Ganzheit des Lebens aus. Schmerz und Genuß, Liebe und Haß, Erquickung und Verdruß, innig und unlösbar ineinander gekrallt, sind der Taumel des Lebenskelches, von dem ein jeder zu trinken hat, sind das Los der Menschheit. Jetzt wird das letzte Kettenglied geschmiedet. Der eine Satz ist in seiner ersten Hälfte neu, in seiner zweiten alt –, das „Und" hat endlich seinen Anschluß bekommen – den Satz, den es fortsetzt. Der erste Satz rafft alle diese zerstückten Neuansätze zusammen in ihren entscheidenden Gegensatzgedanken, gegen den nun das früher Geschriebene tritt. „Mein Busen, der vom Wissensdrang geheilt ist, Soll keinen Schmerzen künftig sich verschließen, Und was der ganzen Menschheit zugeteilt ist, Will ich in meinem innern Selbst genießen."

Nun war aber doch, als das Frühere geschrieben wurde, der Faustgedanke, der jetzt die Szene und die ganze Dichtung beherrschte, noch nicht da. Wie fügt sich also, so genial es jetzt in den Zusammenhang hineingebildet ist, das Alte zu dem Neuen? Es ist überaus reizvoll, zu bemerken, daß es doch wirklich ein eigentümlich anderer Gedanke ist, der jetzt die Fausterschütterung weiterleitet. Denn es wiederholt sich ja – im Sinne des früheren Entwurfs – im zweiten alten Teil der Szene genau dasselbe, was im ersten neuen geschah. Wieder stimmt Mephistopheles die hohe Fausterregung herab, wieder redet er auf den Herabgestimmten ein und führt ihn schleichend in seinen Plan hinüber. Diese früher gedichtete Stelle wurde damals, wie wir erkannt, in den Urfaustgeist hineingedichtet. Damals war der Faustgedanke, das All der Menschheit durchzubrausen, ihr Höchstes und Tiefstes, ihr Wohl und Weh und so das Selbst zum All zu erweitern. Das letzte Ziel war, der Erdgeist selbst zu werden. Damals ging der Trieb auf das Unendliche, das All, die Mannigfaltigkeit. Jetzt geht die Gestaltung auf das Zusammengefaßte, das Arthafte (Typische), die Einheit. So treten im Raume einer Szene die verschiedenen bewegenden Gedanken sehr sprechend einander gegenüber und auseinander. Es ist, als spreche in dieser zweiten Hälfte der Faust – sowohl der Mensch wie die Dichtung – weiter in einem früheren Abschnitt der eigenen Entwicklung. Das feine Ohr vernimmt eine um ein Leises fremde Stimme – in umgekehrtem Sinne wie beim vollendeten ersten Faustmonolog, in

dem gleichfalls ein genaues Zuhören in der ersten Hälfte einen jungen, in der zweiten einen älteren Mann vernimmt. In unserer Szene nimmt der jüngere Mann die Rede des älteren auf. Aber wenn es eine um ein weniges fremde Stimme ist, so ist es doch nicht die Stimme eines anderen Menschen. Es ist kein Widerspruch und Bruch, es ist ganz der gleiche Faust, nur an einer früheren Entwicklungsstelle und noch nicht so im Bewußtsein seines tragenden Gedankens, der ihn zum Vertreter der Menschheit macht. Die rechte Krisis der Entscheidung liegt bei dem Monologe des Mephistopheles „Verachte nur Vernunft und Wissenschaft", der für das Fragment die Bedeutung besaß, daß in ihm der Grundgedanke, wie Goethe ihn damals sah, klar hervortrat. Die Anfangsworte streiten nicht mit dem jetzigen Sinn des Mephistopheles. Die Charakteristik des Faustgeistes paßt jetzt beinahe noch besser als damals. Mephistopheles hat hier einen Gedanken gefunden, der in der Fortdichtung zu ungeahnter Wichtigkeit kommen sollte. „Dessen übereiltes Streben Der Erde Freuden überspringt" – das scheint aus dem Innersten des neuen Faustbewußtseins, wie die Wette es ausspricht, geschöpft und gesprochen. Wie aber steht es mit dem, was folgt? „Den schlepp ich durch das wilde Leben" ist im Sinne Mephistos noch verständlich. Aber „Seiner Unersättlichkeit Soll Speis und Trank vor giergen Lippen schweben. Er wird Erquickung sich umsonst erflehn". Das klingt nun genau nach Fausts Wünschen, als wolle Mephistopheles ihm gerade das geben, was Faust von ihm verlangt hat; – als wolle Mephisto in Fausts Sinne handeln, nicht in dem eigenen, – also nach dem neuen Stande der Sache so unzweckmäßig wie nur möglich. Aber die Absicht des Teufels steckt in den Worten: „Er soll mir zappeln, starren, kleben." Er soll in den Zustand kommen, von dem Faust weiß, daß Mephistopheles ihn dort hineintreiben will, und von dem er zugleich gewiß ist, daß er nach seiner Natur ihm nie verfallen kann, – den Zustand, den Faust selbst bezeichnet mit den Worten: „Wie ich beharre, bin ich Knecht, Ob dein, was frag ich, oder wessen." Mephisto also droht in der Tat genau mit der Verderbnis, über die Faust sich selbst erhaben fühlt. Wenn demnach Mephisto hier fast faustische Sprache zu reden scheint, so ist der Gedanke der gerade entgegengesetzte, der mephistophelische. Fausts Sinn bei seinen Worten ist: so reich du mir deine ewig unbefriedigenden Genüsse bieten magst, ich werde

immer dabei in meinem hohen Streben bleiben; – Mephistos Sinn aber bei den ähnlichen Worten ist: im Wechsel der ewig unbefriedigenden Genüsse werd ich ihn immer tiefer in den Schlamm locken und darin ersticken lassen. Während die Worte auffallend auseinanderzuklingen scheinen, ist der Gedanke ganz in Ordnung. Nicht nur widerspricht Mephistos Monolog nicht dem neuen Faustgedanken, sondern er ist sein Ursprung und Ausgangspunkt. Die Szene besteht in ihrem ganzen Zusammenhange in sich selber und begründet ganz eigentlich die Einheit der Faustdichtung, die in ihr zu ihrer Krisis kommt.

Die Schülerszene, in die sie nun hinübergleitet, hat damit einen wahrhaft großen Hintergrund bekommen. Sie hat ihren alten Sinn einigermaßen verloren und zeigt nicht wie früher das akademische Dasein im entgegengesetzten Sinn des Genius, dem es zum Ekel ward, und des guten Jungen, der es soeben mit unendlicher Ehrfurcht betritt. Aber sie zeigt in dem Augenblick, in dem Faust und sein Gedicht es verlassen, noch einmal das ganze Gebiet des Wissens im schwefligen Lichte des Mephistopheles. Er zersetzt es in unheimlicher Klugheit, ohne jede Spur von Ernst und Glauben, und auch der Knabe wird vom Erkennen in das Leben hineingehetzt; – Leben aber bedeutet hier nun vollends die unverhohlene Gewalt der nackten Sinnlichkeit. Die kleine Übergangsszene zur faustischen Weltfahrt schließt. „Wir sehn die kleine, dann die große Welt" – die Faustidee weitet sich zum Plane des Gesamtgedichts. Die Szene als Ganzes erfüllt bis zum Ende ihren Sinn, der einheitlichen Gesamtdichtung ihren Gedanken und ihre Haltung zu geben. So ist das merkwürdige Werkchen dieses entscheidenden Auftritts aus Bestandteilen zusammengestückt, die in drei verschiedenen Zeiten der Faustarbeit entstanden sind. Es kann daher die musterhafte Straffheit der Gliederung nicht haben, die all den neugeschriebenen Szenen eigen war und die das neugeschriebene Stück, der Anfang der Szene, aufweist. Dennoch stellt sich auch dieser Abschluß der „großen Lücke" in hoher Klarheit als ein kleines Drama von vier Akten dar – das neue Anfangsstück, die alte Szene Faust-Mephistopheles, die Schülerszene, der Übergang zur Weltfahrt.

An dieser Stelle hätte die nie ausgeführte Szene des Disputationsaktus ihren Platz gefunden – ein großes bewegtes Bild akademischen

Lebens, wie es in seiner vollen Pracht bei öffentlicher Disputation erscheint. Wir hätten diese Universitätswelt in ihrem Glanz gesehen, ehe wir sie für immer verlassen. Unter den aufgeblähten Wissensformen und gegen den zopfigen Wissensdünkel hätte, scheint es, Mephistopheles als fahrender Scholast die lebendige Erfahrung gepriesen und so der höchsten Schulform der Akademie die weite Welt als die eigentliche Schule entgegengehalten. Aber die Bruchstücke sagen zu wenig. Zwei Zeilen des Schemas könnten hierher gehören:

M. Kenntnisse, die dem Schulweisen fehlen.

F. *Γνῶθι σεαυτόν* in schönem Sinne.

Das könnte heißen: nur mit der Welt und an ihr lernen wir uns selber kennen. Aber auch die Deutung wäre möglich: laßt uns alle im Wissen die Einsicht bewahren, daß wir nichts wissen. Der „schönste" Sinn des *γνῶθι σεαυτόν* würde wiederkehren, der des Sokrates nämlich, bei dem Philosophie im Bewußtsein des Nichtwissens als Selbsterkenntnis des Geistes begann. Jedenfalls sind auch hier Gelehrtenenge und Welt, Schule und Leben die Gegensätze, die hinüberleiten vom Studierzimmer zur Weltfahrt, vom Akademikerdasein zum neuen Wagnis mit dem Leben. Der Gedanke der Faustdichtung ist so beschaffen, daß er noch Welten unausgeführter Erfindungen in sich bergen könnte, ohne gesprengt zu werden. Er bedeutet ja das Licht, das dem All des Menschenlebens seinen Sinn durchleuchtet; – es steht bis zu einem gewissen Grade bei dem Dichter, welche Teile er zur Vertretung des Ganzen herausgreifen will. Willkür waltet hier nicht, aber die Notwendigkeit, die waltet, läßt ein hohes Maß von Freiheit.

Es folgen die Szenen, die längst geschrieben sind, und erdulden im wesentlichen keine Veränderung. „Auerbachs Keller" leitet als das sinnloseste Stück menschlichen Freudenlebens die Weltfahrt ein. Die Hexenküche setzt wie schon im Fragment die Grenze zwischen dem alternden Faust des vergangenen Lebens und dem verjüngten mit dem Willen und der Kraft zu neuem Lebensversuche und läßt den mythischen Hintergrund dieser Fabelwelt durchblicken. Dann entfaltet sich die Gretchentragödie. Jetzt erhält die Szene „Wald und Höhle" ihren neuen, den endgültigen Platz, nämlich sogleich nach der Szene des ersten Kusses (Gartenhäuschen) und vor Gretchens Liede „Meine Ruh ist hin", vor dem Aufwallen der großen Leidenschaft. Der Anfang

mit seinem Bekenntnis italienischen Goetheglücks steht nun vollends fremd da, das Zurückbeben Fausts vor Begierde und Genuß, die sich in sich selbst und ineinander verzehren, die angstvolle Flucht vor dem süßen Leibe, der ihn lockt, sprechen durchaus verfrüht sich aus und bringen eine häßliche Bewußtheit in das Werden einer Liebe, die noch in ihrer ersten großen Unschuld ist. Der Geist des Fragments zerreißt an dieser Stelle in empfindlicher Weise den Geist des Urfaust. Mit dieser Szene bleibt, wo sie auch steht, ein ewig Fremdes im Werke. Eine einzige Stelle blieb im Urfaust Bruchstück, die Valentinszene, die im Faustfragment fehlte, im Urfaust nach der Domszene gedacht war und dort den zweiten, männlichen Teil des vierten Aktes nach dem weiblichen ersten gewaltig begann. Bei der Vollendung des Ersten Teils wird sie zwischen den beiden Monologszenen „Zwinger" und „Dom" eingeschoben, wodurch, dramaturgisch genommen, ein stark bewegtes Stück Handlung jene stillen Einförmigkeiten unterbricht, aber im Sinne der reinen Dichtung der erschütternde Fortschritt von der Gottesmutter zu Gott dem Richter, von einsamer Seelenqual zur Angst des wachen Gewissens unter dem Volke verloren geht. Dagegen steigert nun das Sätzchen „Auf deiner Schwelle – wessen Blut?" um eine Not mehr die Pein des armen Kindes. Andererseits nimmt es der Domszene ihren innerlichsten Reiz, wenn Gretchen schon in dem vorhergehenden Auftritt vor allem Volk gebrandmarkt ward. Die Szene enthält im Urfaust nur Valentins Monolog und jenes Gespräch zwischen Faust und Mephistopheles, das mit Fausts nächtiger Stimmung im Aufblick zur flimmernden Lampe der Sakristei und Mephistopheles' Kätzchenschmächtigkeit, jedoch noch ohne die Beziehung auf die Walpurgisnacht, beginnt und dann über Mephistos Worte „Nun frisch dann zu! Das ist ein Jammer, Ihr geht nach eures Liebchens Kammer, Als gingt ihr in den Tod" hinüberbrandet in Faustens Selbstschau der Verzweiflung, „Was ist die Himmelsfreud in ihren Armen?" Sie endet mit Mephistos ironischem Beruhigungswort: „Wie's wieder brotzelt, wieder glüht! .... Wo so ein Köpfchen keinen Ausgang sieht, Stellt es sich gleich das Ende vor." Es sind die Verse, die im Fragment der Valentinszene geraubt und zum Schluß der Szene „Wald und Höhle" verwendet wurden. Nicht ausgeführt, aber sicher bereits geplant war damals der Zweikampf von Faust und Valentin

und Valentins Tod. Wenn dann der Fluch des Bruders im derben Urteil der Moral über die heimliche Schande der Schwester herfiel, wie vertiefte sich die Tragödie und schloß nun die Schleusen der Verfemung unter dem Volke und des Gerichts durch die Unbarmherzigkeit der Gesellschaft auf! Die neue Einordnung der Valentinszene nimmt ihr etwas von dieser tragischen Wucht. In sich selbst aber ist sie zur Vollendung gebracht durch ein wahres Aufquellen der reichsten dichterischen Melodie.

Valentins Monolog eröffnet wie einst. Die vier Übergangsverse „Was kommt heran . . . Soll nicht lebendig von der Stelle" führen das Auftreten von Faust und Mephistopheles ein und bereiten die äußere Handlung vor, indem Valentin sich versteckt und die Bösen erwartet. Das schauerliche Stimmungsbildchen der flämmernden Kapellenlampe, deren Licht sich in Nacht verliert, ist geblieben. In Mephistos Worte schmiegt sich die Beziehung auf die Walpurgisnacht, die damit vorbereitet wird. Der neu gedichtete Teil beginnt mit Fausts Frage nach dem Schatze, der sich aus der Tiefe für die Geliebte heben soll, und entfaltet sich abermals in drei klar geschiedenen Sätzen, bis zum Schluß des Mephistophelesliedes als der Einleitung, dem Zweikampf, dem Tod Valentins, der Flucht von Faust und Mephistopheles als dem Höhepunkt, endlich der Volksszene mit dem Fluch über Gretchen als der Katastrophe. Die Einleitung fährt zunächst noch in der dämmerigen Stimmung der ersten Faustworte fort mit den Gedanken an einen zauberisch zu hebenden Schatz, in welche unheimliche Andeutungen Mephistos hineinspielen. Nun setzt sich die diabolische Frechheit und ausgepichte Lebemannsweisheit des Mephisto in seinem Ständchen dagegen ab: – die erste Strophe des Verführungsliedchens ist frei nach Ophelias Lied im Hamlet gegeben, die zweite in gleichem Sinne von Goethe hinzugedichtet. „Ich sing ihr ein moralisch Lied, Um sie gewisser zu betören." Grell wie nie tritt hier in der Welt des großen Gefühls der Gegensatz zwischen der tiefen Innerlichkeit des Faust und der frechen Ruchlosigkeit Mephistos, gleich dem zwischen der Sternennacht und dem ehrfurchtslosen Alltag, heraus. Darauf der Kampf – Schlag auf Schlag wie die sich kreuzenden Degen, reißend schnell, und das Verschwinden der beiden, auf denen nun der Mord lastet, ins bergende Dunkel. Mit der Polizei wird der überlegene Verstand Mephistos

trefflich fertig, – sie ist eine halb zufällige und willkürliche gesellschaftliche Ordnung –, aber nicht mit dem Blutbann, der nach ewigen Urgesetzen der sittlichen Welt die Sühne über das Verbrechen bringt. Die Katastrophe entwickelt sich wieder in lauter kleinen Absätzen mit innerlicher Notwendigkeit: das schnelle Zusammenströmen des Volkes, das durch einen plötzlichen Unfall wie magisch herbeibeschworen wird; der Tote wird gefunden, Gretchens Bruder erkannt, die Schwester sinkt bei dem Sterbenden nieder. Die erbarmende Liebe wird zurückgescheucht und das Mitleid in vernichtender Scham erstickt unter dem Fluch, der der Ausbruch der als Haß sich äußernden unsäglichen Liebe ist. Er verflucht die Schande, die nun alsbald weder Scham noch Schranke mehr kennen wird. Jetzt macht sogar der gute Valentin die Wendung mit, die in all den neuen Szenen dieser Zeit in das Faustgedicht hineinkommt: – daß nämlich der besondere Fall ins Allgemeine, in ein Stück Schicksalsgesetz des Menschenloses gekehrt wird. Wir erhalten aus dem Munde des Naturburschen die Geschichte der Schande selber, die sich erst im Dunkeln verbirgt, aber, je häßlicher ihr Antlitz wird, um so mehr das Tageslicht sucht. Immer aber kehren seine Gedanken zu seinem Gretchen, seiner Schwester, zurück, die er in der dunkeln Zukunft unter den Menschen sieht, verfemt, vom Laster entstellt, den Krüppeln und Bettlern zugeordnet, und die er, da das Mitleid, wie aus dem Unbewußten, doch noch ein letztes göttliches Erbarmen wie ein schwindendes Hoffnungslicht erspäht, unter den Bannfluch der Menschen stellt. Auch der sterbende Valentin spricht in drei Sätzen. Den dritten und letzten leitet Frau Marthe ein, die, an seine Seele mahnend, nun freilich als die am wenigsten Berufene begütigen möchte. Der letzte Lebensfunke will sich noch als Rache gegen die Kupplerin wenden. Des armen Gretchens Tränen sogar werden vergällt und verbittert, – sie trägt die Schuld, ihre Ehrlosigkeit hat den Bruder ermordet. Alle die schrecklichen Worte verwunden so tief, weil sie aus dem Schmerz der wahrsten Liebe stammen und vom Liebesschmerze beben. „Ich gehe durch den Todesschlaf Zu Gott ein als Soldat und brav." Es ist das Wort des Verarmten, dem man die einzige Perle seines Lebens nahm und dem als die Beruhigung der Todesekunde nun nichts mehr bleibt als das karge Bewußtsein des brav und redlich bewahrten Selbst. All das ist gegeben in der alten, mächtigen, wahrhaft

Shakespearischen Kraft. Über den beiden Liebenden aber liegt nun zu allem anderen die schwere Schuld des Mordes; – nicht nur angedeutet und hinter der Szene versteckt wie beim Tod der Mutter, sondern grausam vor unseren Augen schreitet die Blutschuld in ihr Leben. Auch die Gretchentragödie erhält jetzt erst den tragischen Schlußstrich.

Nachdem die Domszene uns den tiefsten Blick in Gretchens Seelennot gegeben, folgt im Ersten Teile als eine neue Dichtung, wieder ein Stück eigener Welt, die Walpurgisnacht. Aber auch sie ist Bruchstück geblieben. Schon jetzt besteht sie aus zwei Teilen – der Walpurgisnacht und dem „Walpurgisnachtstraum" oder dem Intermezzo „Oberons und Titanias Goldne Hochzeit". Nicht ausgeführt ist der dritte Teil, der auf das Intermezzo folgen sollte: die Hofhaltung Satans selber und dann die Hochgerichtserscheinung Gretchens – weit ausgeführter als jetzt, „wodurch Faust erfährt", wie es um Gretchen steht. Die Hexen, die Elfen, die Teufel folgen aufeinander in den drei Teilen und geben als Gesamtbild die ganze Mythologie, von der die mittelalterliche Faustfabel sich löst und getragen wird. Wie die Hexenküche ist auch die Walpurgisnacht ganz in den mythischen Hintergrund versenkt, auf dem vollendete Bildung die Faustgeschehnisse sich abzeichnen sieht. Ohne eigentlichen Zusammenhang mit der Handlung des Gedichts erweitern diese Szenen die Phantasie zu allseitigem Erfassen der dichterischen Welt, in die Faust gehört.

Wie die Hexenküche ist auch die Walpurgisnacht ein Werk virtuoser Kunst, in welchem nicht sowohl, wie in den Urfaustszenen, die Kraft des schauenden Tiefblicks für die Geheimnisse der Seele als vielmehr die meisterliche Herrschaft über die Kunstmittel sich betätigt. Das Harzgebirge der Gegend von Schierke und Elend gibt den Schauplatz. Diese Örtlichkeit zunächst ist es, die in unheimlicher Bildlichkeit uns vor die Seele tritt. Noch immer wirkt die Lehre des Lessingschen Laokoon weiter: wir erleben eine Handlung mit, wir wandern mit Faust und Mephisto zum Gipfel, und der Verlauf der Handlung bringt uns die Landschaft nahe. Verlangt Mephisto nach den Zaubermitteln der Hexenbeförderung, dem Bock oder dem Besenstiel, so genügt Faust in seiner tüchtigen Menschlichkeit der Knotenstock. Anzukommen ist ihm nicht die Wonne des Wanderns, sondern die Natur in Tälern, Feld und Quell – sie ersteigend – zu genießen – im Frühlingsweben, das, wie

Birke und Fichte, auch die Glieder durchrieselt. Mephisto ist auch diesmal der Leugner des Lebens, der Freund der Eiseskälte und schmält in gehäuften Bildern auf dies traurige Licht, das den Weg erschwert. Ein Irrlicht, dessen Geschlecht dem flackernd Verlockenden dient, soll sie führen. Es ergibt sich in aller Kürze eine richtige dramatische Szene, wie das Irrlicht, seines Zickzacklaufs gewohnt und bewußt, von Mephisto zugleich verspottet und bedroht wird, den Meister und Herrn spürt und sich zum richtigen Führen bequemt. Nur daß das unsichere Schwanken in der Walpurgiswelt zum Wesen des zaubertollen Bergs gehörte. „Und wenn ein Irrlicht Euch die Wege weisen soll, So müßt Ihrs so genau nicht nehmen."

Im Dreigesange Fausts, Mephistos, des Irrlichts geht es hinauf, ohne daß die Strophen auf die einzelnen Stimmen ausdrücklich verteilt sind. Die Dichtung wird Musik und löst in großer Stimmung vollends die begrifflichen Gebundenheiten. Die Traum- und Zauberspähre hebt die Wirklichkeit auf. Nicht die Wanderer, scheint es, gehen, sondern die Bäume – einer hinter dem andern weichend – rücken vorüber, die Klippen, deren Gipfel wir uns nähern, bücken sich, – die Felsen, die dort den Namen „Schnarcher" führen, schnarchen und blasen. Offenbar gehört Faust diese Strophe wunderbarer Naturbelebung, in der das Rauschen der Bäche holde Liebesklänge singt wie in den Himmelstagen mit Gretchen, Hoffen und Lieben klingt und das Echo wie eine Sage aus alten Zeiten sie widertönt. So fern scheint sich das Herz hier junger Liebe entrückt. Mephisto weilt mit wollüstigem Grauen bei all den nächtigen Unheimlichkeiten des Gehörs und Gesichts: – alle teuflischen Fabeltiere sind wach – Uhu und Kauz, schrille Stimmen von Kiebitz und Häher, scheußliche Molche kriechen, – alles, was schaudern macht. Die Wurzeln winden in der Dunkelheit wie Schlangen schreckliche Bande und recken die Fasern nach dem Wanderer. Mäuse verschiedenster Farbe in tausendfacher Schar, Glühwürmchen in gedrängten Schwärmen verwirren den Weg, den sie geleiten. Faust scheint zu sprechen in der Frage, die des Erlebnisses Ergebnis ist: stehen wir? gehen wir? alles scheint zu drehen. Es ist eine verrückt gewordene Natur, in der Fels und Bäume Gesichter schneiden und irre Lichter sich mehrend blähen. Dies ist die Zauberwelt, in der alle Wesen ihr natürliches Antlitz verlieren.

Ein erstes Ziel, ein Punkt zu vorübergehendem Halten ist erreicht – ein

Mittelgipfel, zu dem sie sich durchdrängen, indem Faust sich an Mephistos Mantelzipfel klammert. Ein Schauspiel ohnegleichen vollendet das Wunder dieser Natur, in der das Starrste nie geahntes Leben gewinnt. Herr Mammon erleuchtet seinen Palast, die Erzadern im Innern der Felsen durchglühen die Wand der Berge, ein unerhörtes Formen- und Farbenspiel – morgenrötlich trüber Schein über den Gründen, hineinwitternd bis in die tiefen Schlünde. Von den Gründen hebt sich metallischer Dampf und verbreitet sich in Schwaden, durchglutet bald wie in dunstartigem Flor, dann als ein zarter Faden oder wie ein Quell, hier mit hundert Adern weit durchs Tal erstreckt, dort wie in eine Ecke gedrängt in vereinzeltem Leuchten, jetzt ein Funkensprühn wie von goldnem Sand. Nun aber gibt das Schauspiel seinen letzten Glanz. Die ganze Felsenwand entzündet sich von unten bis oben. Es ist die Illumination des Palastes, mit der Herr Mammon die ungestümen Gäste empfängt. Die Vorbereitung des Hexentreibens endet mit dem Aufglühen der Elemente, der letzten starren Gründe der Natur, die in dieser Nacht so unheimlich leben wie Wald und Getier. Ist doch Gold die treibende Kraft im größten Teil des Hexensabbats auf der Erde: Herr Mammon ist der rechte Wirt für die Hexen. Drei kleine Szenen umfaßt diese Vorbereitung des Emporstrebens zum Gipfel, zu dem der Teufel sein Opfer in die Teufelswelt hinanzieht, ein Schreiten ohne Stillstand, eine unablässig fortstrebende Handlung. Wir kennen ihre unheimlich verwandelte Welt; – nun kann das Hexenspiel beginnen.

Das Wesentliche in dem Auftreten der Hexen liegt darin, daß sie als ein ungeheurer Schwarm kommen. Die Kunst des Dichters bringt dies alles durch das treffend einschlagende Wort zu gewaltiger Gegenwart: das stürmische Rasen, das furchtbare Gedränge, ihre unheimlichen Tiere, das atembeklemmende Eilen, in dem die Ängstlichen nicht mitkommen, die sich schamlos enthüllende Gemeinheit, das Getobe der Hexen unter sich, die Stimmen, Halbchöre, Hexenmeister, das Sprühen der Funken um sie her. Mit dem Brausen des wilden Heeres künden sie sich an, Nebel und Krachen, flatternde Eulen, alte Stämme zerbrechen, die Äste splittern, die Wipfel dröhnen, die Lüfte zischen und heulen. Und von allen Seiten wogt und donnert der gleiche wilde Zaubergesang. Wenn sich Faust nicht an die Felsen klammert, ist er verloren und stürzt in die Schlünde als in das Grab.

Die Hexen reden zuerst als Chor: sie reden sich selber. Im Vorfrühling gehts zum Brocken empor, zum Haushalt des Teufels, der hier Urian (Auerhahn) heißt. Ihr Mund ist Gemeinheit und liebt das Derbste. Eine einzelne Stimme in der jagenden Hast kündet die wüsteste Erscheinung an: – Baubo, Demeters unzüchtige Amme auf dem Mutterschwein, die rechte Führerin. Andere fragen sich nach Weg und Eindruck; – alles ist unheimlich – bis zu den glühenden Augen der Eule, die sie im Nest gesehn. Streit hebt an – Fluch über eine, die überschnell durch die Jagenden stürmt und sie schindet und verwundet. Wieder der Chor! So breit der Weg, so furchtbar das Gedränge, daß die Kinder im Hexenleibe, die Teufelskinder, ersticken die Mütter platzen. Wieder Verworrenheit der Halbchöre und Einzelstimmen – die Mißgunst der Hexenmeister, die den Hexen nicht nachkönnen in der Schnelligkeit des Jagens zum Bösen. Zum erstenmal, was in spöttischen Anspielungen und Ausspielungen dann noch oft geschieht, wird das Bild ins Gedankliche umgesetzt und erhoben. Wohl ist das Weib, ganz in der Gewalt der Triebgefühle, schneller zum Bösen, aber der Mann in seiner gewalttätigen Kraft erreicht mit einem Sprung, was sie in tausend Schritten tut. Nun Rede und Gegenrede, Ruf und Gegenruf der Einzelstimmen! Die Zurückbleibenden und vergebens Emporstrebenden werden gerufen – die vom Felsensee, die ewig in dem Wasser plätschern und waschen und freilich blank sind vom Weilen in der Nässe, aber auch ewig unfruchtbar: – die Klatschweiber des unfruchtbaren Gewäsches die abgerieben und lebensbar, nicht einmal vorankommen zu entschlossener Schlechtigkeit, und wieder spielt das Bild hier in die Lebenssatire hinüber, die Töne werden dünn. Gerade darum setzen noch einmal beide Halbchöre mit mächtigem Brausen ein. Die Natur wird still und dunkel aber der sausende Zauberchor der Hexen sprüht Tausende von Feuerfunken hervor. Das Rufespiel von unten und oben beginnt abermals. In die Felsenspalte geklemmt, bleibt hoffnungslos zurück die Hexe, die schon dreihundert Jahre steigt, nicht zum Gipfel kommt und zu ihresgleichen möchte. Es ist die einsame, verborgene Gedankensünderin, die nicht den Mut der Übeltat findet. Der Hohn beider Chöre antwortet. Der Mittel der Fortbewegung sind so viele, Besen, Stock, Gabel, Bock, und die Zeit ist so günstig wie möglich. Das muß eine Verlorene sein, die heute nicht weiterkommt – verloren nicht für das Gute, sondern für das Böse.

Lebensziele und Sprache sind in der Hexenwelt umgedreht. Noch einmal eine Zurückgebliebene! Wie Halbheit die eigentliche Verächtlichkeit im Menschen, so gibt es – wunderlich genug – auch Halbheit in den Hexen. Die Halbhexe findet bei allem Verlangen den Weg in die Sünde nicht – nicht zu Hause, nicht hier draußen – und vernimmt den gleichen Hohn des ganzen Hexenchors, weil sie unter den vielen Mitteln und Möglichkeiten des Hexentreibens keins zu ergreifen weiß. Segel und Schiffe braucht es nicht, Lumpen und Trog reichen aus. Wo ein Hexenwille, dient jedes elendeste Zubehör. „Der flieget nie, der heut nicht flog." Die Beziehungen auf die menschlichen Unvollkommenheiten – das Hexentreiben im Menschenleben – sind bei den Einzelstimmen der Zurückbleibenden absichtlich unbestimmt und vieldeutig und lassen mancherlei Erklärung zu: Dunkel und Verworrenheit sind wesentliche Züge im Hexenspiel des Lebens. Nun ist das Ziel erreicht. Die Schwärme ziehen um den Gipfel. Wie ein Heuschreckenschwarm lassen sie sich nieder und bedecken weit und breit die Heide mit ihrem „Schwarm der Hexenheit". Ganz als eine Einheit der Masse wie die Menschheit, die Christenheit fühlen sie sich oder spielen sie sich auf; – auch dies ein wilder Hohn. Denn sie eint nicht die Idee, sondern die Aufhebung aller Idee: sie sind die ideenverlassene Gemeinheit des Sinnlichen, das immer Gewühl, Vielheit und Mannigfaltigkeit ist und nie in die Einheit des Gedankens zusammengeht. So bis in das letzte Wort hinein geht der Hohn der Hexen, der zugleich Selbstverspottung und in Spott und Selbstspott die kälteste Frechheit ist. Die kleine Szene als Ganzes ist mit offenbarer bewußter Kunst gestaltet und geführt, wie sie in dem Wechsel von Chor, Halbchor und Einzelstimme die wilde Schar und ihren Weg verdeutlicht, dann in der Masse den Widerstreit der Teile enthüllt und endlich in dem dreifach wiederholten Duett von Stimme und Gegenstimme Macht und Ohnmacht der Hexenheit durchleuchtet. Alles ist Bewegung, rasende Bewegung nach oben, bis zum Niedersinken am Ziel. Auch dies ist als Musik gedacht – die heutige Musik fände wohl Mittel, um dem Goethischen Sinn genugzutun.

Wie hierin überall Dichtung als virtuose Wortkunst sich entfaltet und durch das Wort allein Bild, Bewegung, Sturm und Brausen vergegenwärtigt, so packt Mephisto dies alles in Sätzen voll stärkster Wortmalerei zusammen und erfaßt in ihnen das Hexenelement. „Das drängt

und stößt, das ruscht und klappert! Das zischt und quirlt, das zieht und plappert! Das leuchtet, sprüht und stinkt und brennt." Auch die kleine Handlung nähert sich ihrer Höhe. Die beiden Teile sind zuvor, in den ersten beiden kleinen Akten, einzeln eingeführt, zuerst Mephisto – Faust, dann die Hexen: nun im dritten Akte kommen sie zusammen. Aber die Höhe ist vielmehr in einer sehr auffallenden Weise eine Breite. Statt auf dem Gipfel zu stehen, verlieren sich Faust und Mephistopheles im weiten unendlichen Raum. Der Strom des Schwarmes hat sie auseinandergerissen; – schon aus der Ferne erklingt auf Mephistos Frage Fausts „Hier". Der muß das Hausrecht des Teufels gegen sein Gesinde brauchen, um ihnen Platz zu schaffen. Doch entweicht er mit Faust dem Gedränge zu den bunten Feuerchen, die in den Sträuchen einzeln abgesonderte Gruppen beleuchten. Dies sind zunächst nicht Hexen, sondern wider Willen Vertreter des Hexentreibens im Menschenleben. Die Darstellung schlägt damit ganz in Lebenssatire um, nicht ohne daß Faust den Widerspruch zur ursprünglichen Absicht hervorhebt. Sie wollten empor zum Brocken und seinem wilden Tun und vereinzeln sich nun hier in willkürlicher Laune. Aber wenn auch im engen Kreise, wird man nach Mephistopheles doch nicht allein sein, sondern im gemütlichen Klub. Der Faustgeist freilich strebt doch vor allem nach oben, wo neues Erkennen, neue Enthüllungen über die dämonischen Weltkräfte ihn erwarten. „Da muß sich manches Rätsel lösen." „Doch manches Rätsel knüpft sich auch." Bis ins Innerste seines Reichs hinein, das sich in seiner nackten Wirklichkeit breitmacht, geleitet den Mephisto die abgründige Skepsis. Jede Lösung eines Problems ist Aufwerfen neuer Probleme in dieser Welt, deren Wesen die ewige Rätselhaftigkeit ist. Sein Ziel verliert Mephisto doch nicht aus den Augen. Er erblickt die Hexen, junge und alte, jene nackt, diese klug verhüllt, – die Gemeinheit, die seine Wonne, als süße Lust und als Häßlichkeit,– und möchte Faust überreden, sich mit ihnen einzulassen,– ein großer Spaß bei kleiner Müh–, denn dort im Strudel der Gemeinheit will er ihn ja haben. Die Tanzmusik der Hexen freilich ist ein verfluchtes Geschnarr, an das man sich gewöhnen muß. Zunächst aber bleiben die beiden in der Enge, in dem Raum, der klein aussieht und doch eine Unendlichkeit ist. Denn es ist ja der Raum der Menschenschwachheit in ihren immer wiederkehrenden unendlichen Gestalten. Mephisto preist ihn an;– offenbar übt er eine uner-

mündlich beharrliche Überredungskunst, da Faustens natürliches Widerstreben überwunden werden muß. „Man tanzt, man schwatzt, man kocht, man trinkt, man liebt. Nun sage mir, wo es was Bessers gibt?" Es ist Spott, wenn Faust ihn fragt, ob er hier sich eigentlich als Zauberer oder als Teufel aufspiele. Aber schwerer Ernst blickt durch die Erklärung Mephistos, daß er in dieser wilden untermenschlichen Welt mit seinem wahren Orden, dem Pferdefuß, auftrete, den herankriechend die Schnecke mit ihrem tastenden Gesicht alsbald riecht. Wir sind im rechten Teufelsreiche. In ihm wird er der Werber für Faust den Freier sein. Der Teufel wirbt ihm die Braut, ein Teufelsliebchen – ihm, der von Gretchen kommt. Es geht um seine unsterbliche Seele.

Nun folgt, in geistreichen Spott getaucht, das Bildchen aus der traurigen Hexenverdammnis, zu der der Mensch sich selber verurteilt. Hexenspuk ist die Überalterung, in der der Mensch sich gegen das Jugendtreiben der lebendigen Kräfte vereinsamt. Da ist der alte General, einst gefeiert, im Überbewußtsein seiner Verdienste, die das Volk nicht mehr erkennt, da Leben immer neu wird und immer wieder die Jugend allein sich im Lebensraum nach vorn drängt. Alle diese Mißvergnügten sprechen in Epigrammen, die den verborgenen Grund ihres Unbehagens enthüllen. Der Minister lobt über der Rechtlosigkeit der neuen die gute alte Zeit, die nur darum ihm die rechte und goldene ist, weil er in ihr hoch stand und alles galt. Der Parvenu ging manchen krummen Weg, aber den allgemeinen sittlichen Umsturz der Gegenwart mag er nicht, da er gerade sein Ziel erreicht hatte und es beständig wollte. Der Autor, den niemand liest, findet den Grund in der Tiefe und Vortrefflichkeit seiner Schriften, die über das Verständnis der Leser hinausgehen, vor allem bei der Jugend, die, mehr als je, alles besser weiß. Mephisto parodiert sie alle, indem er in ihr Wesen eingeht und plötzlich uralt scheint. Für den Alten ist die Welt selber am Ende, alles ist am Letzten, sogar Mephisto spricht von seiner letzten Brockenfahrt und wird doch als der Teufel in Ewigkeit dieselbe Hexenreise machen. „Und weil mein Fäßchen trübe läuft, So ist die Welt auch auf der Neige." Es ist der ewige Hang des Menschen, sich zum Maß der Welt zu machen. Die üble Laune des Abgetanen findet alle Dinge schal und abgetan. Recht aus dem Grunde ist die menschliche Ohnmacht entblößt, in der das Leben sich selbst verneint. Wenn diese Sprüche auch aus dem Be-

wußtsein einer Revolutionszeit gesprochen sind, die neue Jugend emporwirbelt und den Glanz der Vorzeit schnell veralten läßt und blind macht, so treffen sie doch in das ewige Trauerspiel des Menschseins, in dem Leben abstirbt und als absterbendes noch sich als Gesetz der Dinge behaupten möchte, in der Leben und Tod eines und dasselbe sind und der Tod sich immer noch Leben, ja, das Leben wähnt.

Das Gewimmel wirkt wie ein Jahrmarktstreiben. Es wird vollends zur Messe, da nun die Trödelhexe den Vorbeigehenden ihre Waren anpreist; auch dies sind Waren aus dem Hexenspuk des Lebens, grausame und tückische Schädlichkeiten, Dolche und Kelche schlimmer Morde, Schmuckstücke schlauer Verführung, Schwerter des Verrats, Zeugen böser Vergangenheiten. Aber nach Mephisto nur abgetanes Zeug – „Nur Neuigkeiten ziehn uns an" – in dieser Welt nämlich, in der alles Verwirrung und Zerstreuung ist, die kein Bewußtsein um einen Zusammenhang von Gegenwart und Vergangenheit kennt. Und immer noch ist alles unwiderstehliches strudelndes Streben nach oben, in dem man zu schieben meint und geschoben wird. Immer neue Erscheinungen tauchen auf, immer unheimlichere, rätselvollere – Lilith, Adams erste Frau, im einzigen Schmuck ihrer schönen Haare, in denen sie die Männer fängt, hält und aussaugt. Das Spiel der Verführung hat mit seiner dämonischsten Urgestalt begonnen.

Jetzt endlich kommt es zum Tanz mit den Hexen, für den Mephisto das ganze Brockenabenteuer unternommen hat. Faust und Mephisto werden beide Tänzer. Jener tanzt mit der Jungen, der Nackten, und der Taumel löst sich in Traumworten voll ewig männlicher Gier, im Ausdruck immer noch nicht ohne geistige Anmut in den Bildern des Hohen Liedes. Mephisto packt die Alte und redet und vernimmt die unflätigste Gemeinheit niedrigsten Schmutzes. Mitten in diesen vollsaftigen Traumwirklichkeiten taucht der Proktophantasmist, der Steißgespensterseher auf – diejenige Gestalt, mit der nun der satirische Unterton des Ganzen, der nur leise und etwas störende Seitenmelodie war, völlig übergeht in unmittelbare Gegenwartsverhöhnung, also der reine Zufall einer Zeitwirklichkeit in das Gespensterspiel – gespenstisch genug – hineintritt. Es ist Friedrich Nicolai, der Mann oder der Bönhase der Berliner Aufklärung, der sich in seinem Verstandesdünkel unsterblich lächerlich gemacht hatte, als er – sogar in einer Abhandlung vor der Berliner Aka-

demie – bei Gelegenheit eines Spuks im Tegeler Humboldtschloß davon berichtete, wie er selbst einmal Gespenstererscheinungen gehabt und sich davon befreit hätte, indem er Blutegel an seinen Steiß setzte. Dieser krasseste Selbstwiderspruch in der Zeitlichkeit jener Tage gab eine zu gute Gelegenheit zu Epigrammen und gab Nikolai dem Aufklärer ein Recht zum Erscheinen auf dem Blocksberg, der der Ort der in all ihrer Saftigkeit sich in sich selbst verneinenden und widersprechenden Wesen ist. Allerdings kann hier nun vollends das Verstehen nur durch Vorstellungen und Erklärung vermittelt werden, und die Dichtung wird mit einem fremden Element belastet. Urkomisch freilich, wie er den Erscheinungen, die ihn allzu wirklich umspielen, in ihr Gesicht hinein ihr Dasein bestreitet. Die Lust am treffenden Aussprechen eines so verzwickt unfruchtbaren und um seiner Unfruchtbarkeit willen anmaßenden Wesens bringt diese Verse in die Walpurgisnacht. Ist es doch die Ohnmacht der Verstandesaufklärung vor jeder frei und aus eigenem Rechte geschaffenen Phantasiewelt, ja, die Ohnmacht der Aufklärung vor dem Leben und seiner ewigen Unvernünftigkeit, die in dem Urphilister des aufgeklärten Berlinertums getroffen wird! Die Charakteristik könnte in ihrer vernichtenden Wahrheit nicht erbarmungslos eindeutiger sein. Nicolai gehört zu jener Art hochmütig verständiger Menschen, für welche die Welt und alles in der Welt erst da ist und gilt, nachdem sie ihr Wort dazu gesagt haben, die ewig Unschöpferischen, die sich nicht allein das Weltgericht für die Schaffenden dünken, sondern in ihrem Weltrichtertum ihnen erst das Daseinsrecht geben. Sie möchten alles Leben einfangen in der Enge ihrer begrifflichen Unzulänglichkeiten und unzulänglichen Begrifflichkeiten, Menschen, für welche die Welt der Idee und damit die des Geistes nicht existiert, sondern den Unsinn bedeutet. Jedes Vorwärtsschreiten ist ihnen Ärgernis, alles sollte sich ewig im Kreise drehen wie sie selbst in den Dürftigkeiten ihres Hirns, und alles sollte in ihnen den Meister erkennen.
Wie die Geister selbstherrlich in ihrem Wesen, als hätten sie ihm zu gebieten, sich aufdrängen, meint er sie zu erledigen durch das trockene Wort, daß er sie nicht duldet. Er duldet sie nicht, weil sein Geist sie nicht unter die Regel zwingen oder weil er hier keine Herrschaft üben kann. Beides könnte das Wort besagen: „Mein Geist kann ihn [den Despotismus] nicht exerzieren." Da sie aber forttanzen und forttoben im Eigenwillen, rettet er sich in den mageren Trost, daß es

immerhin ein Kapitel in sein endloses Reisewerk gibt, und verspricht sich für die Zukunft, was jetzt nicht gelingen will, die Vernichtung aller Geister (wie alles Geistes), wobei ihm Teufel und Dichter in einen Begriff gehen: – er wird selber vor den Hexen vernichtet in seiner ahnungslosen Hilflosigkeit und in diesem letzten Zug, dem Mangel an Verständnis für alles Dichterische, ganz in seiner trockenen Verstandespedanterie entblößt. Sprühende Satire in der Fülle der barocken Züge! Freilich gehören diese Verstandesnarren, die sich selber die Weisheit selbst sind, wenn irgendwer, auf den Blocksberg des Lebens.

Die Fausthandlung der Walpurgisnacht geht zu Ende. Faust ließ die Tänzerin fahren, da mitten im Tanz ein rotes Mäuschen ihr aus dem Munde sprang. Ihn ekelt doch vor dieser wilden Welt der höllischen Sinnlichkeit, die in allen Zügen Mephisto gefällt und von ihm verteidigt wird. Ein tiefer Ernst durchdringt mit einemmal die Faustische Seele. Denn seine eigene Hölle naht und will ihn aus den Krallen des Mephistopheles reißen. Es ist das letzte Bild, das schauerlich zurück und vorwärts leuchtet in das Leben, aus dem er kam. Ein blasses, schönes Kind, langsam sich vorwärts schiebend, mit geschlossenen Füßen (die der Henker gefesselt hat), Gretchen gleichend, mit den Augen eines Toten, die keine liebende Hand geschlossen (da das Haupt auf dem Richtplatz fiel), Gretchens Brust, ihr süßer Leib! Wohl ein Anblick zum Erstarren! Wenn aber Mephisto sie für ein Idol, eine Meduse erklärt, deren Blick den Menschen in Stein verkehrt, so will er Fausts Aufmerksamkeit abwenden von dem allzuviel verratenden Schauspiel. In peinlicher Verlegenheit gibt er dies alles für Zauberei und spottet über Fausts leichte Verführbarkeit. „Denn jedem kommt sie wie sein Liebchen vor." Aber Faust fesselt die schmerzliche Lust, ihn bannt das rote Schnürchen um den Hals, die Blutspur des vom Henker abgeschlagenen Kopfes. Mephisto, vom eigenen Zynismus bezwungen, verrät, daß sie eine Enthauptete ist, und lenkt nur noch einmal schnell auf die Meduse ab, der Perseus das Haupt herunterschlug. „Nur immer diese Lust zum Wahn!" soll vielleicht auf den großen Forscher wirken, dessen einziges Absinnen und dessen Ehre Wahrheit ist, und ihn durch Anstachelung seines Ehrgefühls ablenken. Er darf nicht ahnen, wie nahe er der Wahrheit, der entsetzlichen Enthüllung ist. Auch die Schreckbilder des Gewissens sind Gespenster in der Walpurgisnacht.

Auf das äußerlichste bricht Mephisto ab – zurück in die Lustigkeit, zu wienerischer Lebenslust wie im Prater. Er traut seinen Augen kaum, aber es ist wahr: – man sieht ein Theaterstück. Servibilis – der Dienstfertige, Regisseur zugleich und Theaterfaktotum, erklärt. Und alles ist Dilettantismus, die Verfasser, die Schauspieler. Mit Dilettantenleichtigkeit schüttet man die Stücke aus dem Ärmel und spielt sie in Massen: – dies ist bereits das siebente. Mephisto hat wieder das zusammenfassende Urteil in einem Epigramm: „Wenn ich euch auf dem Blocksberg finde, Das sind ich gut; denn da gehört ihr hin." Der Dilettantismus jeder Art gehört in den Hexensabbat des Lebens. Kunst und Geist in ihrer Echtheit sind wahres Leben, sind Geist Gottes; das Unechte, Falsche, Halbe und Schiefe ist Teufelsspuk und Hexentreiben.

Daß das „Intermezzo", das Zwischenspiel, das gesellschaftliche Zusammenkünfte belebt und geistig erhöht, als der „Walpurgisnachtstraum" oder „Oberons und Titanias Goldne Hochzeit" in die „Walpurgisnacht" des Faust und der Hexen hineingerät, ist selber ein Einfall so willkürlich und anscheinend zufällig wie die Epigramme, aus denen es besteht. Als Fortsetzung der Xenien entworfen und als solche von Schiller in den Musenalmanach nicht zugelassen, geriet es – stark erweitert, um die Hälfte vermehrt – in den „Faustsack", die ungeordnete Sammlung von Entwürfen für künftige Faustszenen – „Ich sollte meinen, im Faust müßte sie am besten ihren Platz finden" (Goethe an Schiller 20. Dezember 1797) –, eine Entstehungsart, die bei einem Kunstwerk großen Stils merkwürdig genug ist und ganz unglaublich wäre, wenn nicht der künstlerische Gedanke sich uns, wie damals Goethe, sofort darstellte. Nach dem Spiel der Hexen das Spiel der Elfen – auch dies ist Geisterspuk, Menschenleben durchwaltend –, nach der Gemeinheit die Nichtigkeit, – so baut sich die Satire auf die Unzulänglichkeiten des Menschentreibens aus, die für Goethe in dem Namen Blocksberg steckt. Das Hexenspiel mit seiner Wildheit und seinem Brausen hat eine Art atembeklemmender Mächtigkeit. Im Elfenspiel herrscht eine sehr dünne Luft, wie es ja wohl dem Wesen der Elfen entspricht, aber auch der künstlerische Gedanke ist beängstigend dünn und zart. Nicht alte Urüberlieferung der Völker wird gestaltet; – diese ganze Dichtung stammt, möchte man sagen, aus zweiter Hand. Sie wäre ja

nicht einmal da ohne Shakespeares „Sommernachtstraum" und spinnt also bereits vorhandene und fertige Literatur fort. Sie entspringt an der Stelle, an der in der Walpurgisnacht der Proktophantasmist erscheint, ganz und gar – wenn auch nicht ohne mitklingenden Ewigkeitssinn – Gegenwartsatire, auf lauter Zufallsgegebenheiten der Goethischen Wirklichkeitswelt bezogen und nur durch Vermittlung von Vorstellungen, ja hin und wieder von Kenntnissen verständlich. Es ist wieder die Lust am treffenden Epigramm, die dies alles geschaffen hat. Auch manchen Ärger wurde Goethe mit solchen Hieben los. In einer neuen Weise mußte sein „Faust" die Fähigkeit bewähren, in jedem Abschnitt seiner Entwicklung nicht nur das Letzte, sondern auch das Ganze Goethischen Wesens und Goethischer Geistigkeit in sich aufzunehmen. Geistreich genug ist ja nun der Rahmen des Spiels, in den dies Funkensprühen der Einfälle gefaßt ist.

Ein Bühnenspiel zur Feier der Wiedervereinigung von Oberon und Titania bei ihrer goldenen Hochzeit! Bühne ist die Natur; der Künste Miedings, des trefflichen Theatermeisters, bedarf es nicht. Der Herold verkündet den Sinn des Spiels: das Gold dieser Hochzeit liegt im überwundenen Streit. König Oberon fordert zur Feier auf. Puck aus dem „Sommernachtstraum", Ariel aus dem „Sturm", die Shakespearegeister eröffnen ein Spiel von shakespearischer Heiterkeit. Oberon und Titania lächeln über die alte, neu bewährte Regel, daß man Gatten nur trennen muß, damit sie sich lieben lernen. Das ist die Einleitung.

Das Spiel beginnt mit einem Fortissimosatz des ganzen Orchesters. Fliegen, Mücken, die geborenen Musikanten der Natur, vereinen sich im Orchester mit Frosch und Grille, den Dilettanten. Es herrscht wie in der Bühnenausstattung der ungehemmte Naturalismus. Die Seifenblase als Dudelsack gibt eine Solostimme. Ein wunderliches Tier nicht zusammenpassender Teile ist in dieser Spukwelt die Unfertigkeit eines sich erst bildenden Geistes. „Zwar ein Tierchen gibt es nicht, Doch gibt es ein Gedichtchen." Wie lebensunfähig im Zusammenkleistern des Widerstreitenden ist so manches Dilettantengedicht! Man soll nicht Trippelschritt und hohen Sprung vereinen wollen, – mahnt das Tänzerpärchen, – wie auch der neugierige Reisende sich in dies Beieinander von Schönheit und Unform nicht finden kann. Drei Strophen sind es, die

alle ein in sich Widersprechendes als die Urstünde des Dilettantismus offenbar machen.

Nun kommen die Gruppen, die das Schauspiel des Dilettantenwesens in seinen Hauptszenen vorführen. Die erste Szene schließt der Kapellmeister ab, die dritte wird durch den Tänzer, die vierte wieder durch den Kapellmeister eingeführt. Die Elfengeister Puck und Ariel und das Orchester machen das Finale.

Die erste Gruppe gehört noch mit dem „Geist, der sich erst bildet", dem „Pärchen", dem „Neugierigen Reisenden" zusammen. Religion, Kunst und Leben sprechen in der Verknöcherung überalterter Formbegriffe, die an Stelle des Lebendigen die überkommenen lebentötenden Meinungen setzen. Dem „Orthodoxen" sind auch diese luftigen Geister wie die Götter Griechenlands nur Teufel, – finster argwöhnischer Wahn, mit dem vor Jahren schon Stolberg gegen das Schillersche Gedicht geschmacklos und beschränkt eiferte. Der Nordische Künstler sieht in all diesen Geistergebilden nur unfertige Skizzen, – nur in Italien gibt es die wahre Kunst in vollendeter Form. Der Purist – nicht der Sprache, sondern des Lebens – kann sich das Anständige nur in Reifrock und Puder denken. Sie verdienen es beide, daß zu ihrem Ärger die Hexen, jung und alt, vor ihnen vorbeifliegen – die junge in praller Nacktheit dem Neid der alten ein Greuel, wenn dies auch in verlogener Höflichkeit verschwiegen wird. Hier gibt es also eine kleine Szene der Neckerei und auch hier einen Blick in Lebenshohlheit und -nichtigkeit. Das Orchester aber kommt beim Anblick der nackten jungen Hexe aus dem Takt und wird durch den Kapellmeister zur Ordnung gerufen.

Die zweite Szene zerstiebt im Nichtigsten der Nichtigkeiten, im faden Treiben dilettantischer Halbliteratur, die Halbfrömmigkeit hängt sich an. Das Spiel erreicht nicht nur einen hohen Grad von Harmlosigkeit, sondern arbeitet auch mit der Beziehung auf längst vergessene Gleichgültigkeiten. Die Windfahne redet vor Ohren schmeichlerisch, hinter dem Rücken Gift und Galle. Die Xenien bekennen sich selbst zu ihrem teuflischen Charakter und Ursprung, der Herausgeber vergessener oder inzwischen in ihrem Namen geänderter Zeitschriften (daher Ci-devant) spricht den begreiflichen Xeniengroll der literarischen Mittelmäßigkeit aus, verrät sich selber mehr als Hexen- denn als Musenführer, womit er den Namen seiner Zeitschrift Musaget selbst parodiert, spielt sich als

ein Führer in der nichtigen Breite dürftiger Literatenselbstgefälligkeit auf. Drei Strophen für eine solche Belanglosigkeit! Selbst diese Breite der Geistesnichtigkeiten muß der Name des Blocksbergs auf sich nehmen. „Der Blocksberg, wie der deutsche Parnaß, Hat gar einen breiten Gipfel." Daß der „Neugierige Reisende" wieder einmal auftaucht, deutet auf seine Unvermeidlichkeit hin. Der Kranich, nach dem er fragt, der überall schnüffelnd Jesuiten spürt, ist Lavater, nach seinem Kranichgange so genannt, in all seiner Geistlichkeit auch ein diabolisches Wesen mit seinem Fischen im Trüben wie im Klaren, – Prophetentum wie bisher Literatentum in seiner Bedenklichkeit und Nichtigkeit. In heiterem Selbstspott führt Goethe sich selber wie in dem Lavater-Basedowgedicht seiner Jugend als Weltkind ein, – hat er in elfenhafter Leichtigkeit doch auch ein Stückchen Teufel im Leibe. Wie oft haben die Frommen zur Erreichung ihrer Zwecke sich bedenkenlos zusammengeschlossen. Sobald die Religion kirchliches Machtgebilde wird, ist sie dem Blocksberg nicht fern.

Mit der dritten Szene kommen wir auf den Gipfel zugleich der Anmaßung und der innerlichen Leere. Sie erhält daher, entsprechend ihrer Wichtigkeit oder Wichtigtuerei, ein vollstimmigeres Vorspiel als die beiden ersten. In drei Strophen leiten Tänzer, Tanzmeister und Fiedler die Erscheinung der Philosophen ein. Ihr wirres und eintöniges unablässiges Gerede klingt von fern wie Trommelgrollen und Schilfgemurmel. „Es sind im Rohr die unisonen Dommeln." Grotesk sind die Gangarten in ihrer formlosen Sonderbarkeit. Untereinander hassen sie sich grimmig, denn jeder ist sich selbst die absolute Wahrheit und sieht in der abweichenden Meinung so gut unfaßbare Dummheit wie vorsätzliche Verstocktheit. Zwingt der Dudelsack des Orchesters sie hier zusammen in eine widerwillig getragene Einheit, so ist es eine Vereinigung gegen alle Natur wie die der wilden Tiere durch die Leier des Orpheus.

Fünf philosophische Richtungen sprechen sich aus, alle in bezug auf das Blocksbergtreiben. Die Welt der reinen Phantasie soll sich rechtfertigen vor dem Begriffe. Der Dogmatiker, der aus reinem Denken in zwingendem Vernunftschluß die unbedingte Wahrheit faßt und ihrer gewiß ist, unbekümmert um Kritik und Zweifel, um Kant und Hume, steht vor dem Teufelsproblem mit einer Art von umgedrehtem

ontologischem Gottesbeweise, – ein umgekehrter Anselm von Canterbury. Wie dieser von der widerspruchslosen Denkbarkeit des Gedankens auf das Dasein Gottes schließt, so unser Dogmatiker vom Dasein der Teufel auf ihre gedankliche Wesenheit. Dem Idealisten im Sinne Fichtes ist alle Wirklichkeit Schöpfung des Geistes, des Ich. Ging nun aus seinem Ich auch diese Blocksbergwelt hervor, so muß dies Ich heut närrisch sein. Der Realist, der nur die Inhalte der Erfahrung gelten läßt und sie zur Einheit der Erkenntnis bringt, steht hier vor Gegebenheiten, die jeder Erfahrungsordnung spotten. Der Supranaturalist, wesentlich theologisch gestimmt, freut sich dieser Geisterwelt als eines indirekten Beweises für das Vorhandensein des Übernatürlichen, Intelligiblen. Der Skeptiker verspottet alle, wie sie, Irrlichtern nachtaumelnd, den letzten Schatz der Weisheit zu heben meinen, und bleibt in seinem Element, dem Zweifel, zumal dies ja der einzig mögliche Reim auf Teufel ist. Alle zusammen geben sie ein ergötzliches Bild von der Ohnmacht der philosophischen Ansprüche vor den Dingen zwischen Erd und Luft, von denen die Schulweisheit sich nicht träumen läßt.

Ein schwerer Dunst der Langeweile geht von dem öden Gerede aus: das Orchester schläft ein. Der Kapellmeister ruft Frosch und Grille auf, indem er sie mit ihrem Namen als verfluchte Dilettanten wie mit einem Peitschenschlage trifft, während er Fliegenschnauz und Mückennas bei ihrer Ehre als Musikanten packt. Damit beginnt die vierte Szene. Es ist diejenige des politischen Lebens. Die Gewandten, die sich in jeder Lage zu helfen wissen, sind bereit, hier, wo alles auf den Kopf gestellt wird, auch auf den Köpfen zu gehen – denn „auf den Füßen gehts nicht mehr". Es sind die Opportunisten. Die Unbehülflichen haben in den alten Zuständen als Schmarotzer es gut gehabt, aber ihr Tanz ist aus, die Schuhe sind durchgetanzt, ärmlich und zerrissen laufen sie auf nackten Sohlen. Es sind die Reaktionäre, die Emigranten, die mit neuer Zeit nicht zu leben wissen und aus altem, falschem Glanz ins Elend fallen. Die Irrlichter, aus dem Sumpfe aufgestiegen, wissen sich doch gleich in die Reihe der Geltenden und Vermögenden einzufügen und unter ihnen zu glänzen. Es sind die Schieber, die aus dem Sumpfe und im Sumpfe Gold münzen. Die Sternschnuppe ging wie ein flammendes Meteor in der Höhe auf und liegt nun hilflos

und mißachtet. Es sind die Zufalls- und Tagesgrößen, die ihre Sekunde haben, in der sie leuchten, und dann verlöschen. Den Schluß macht die Masse, die alles zarte Leben niederstampft, – Geister einer neuen Zeit, die, um sich durchzusetzen, etwas hat, was Geister sonst nicht haben, nämlich plumpe Glieder. Die Massenherrschaft bedeutet das Ende für jede wertvolle Gestalt des Lebens.

Es ist ein erschreckender letzter Eindruck. Das Spiel geht zu Ende, indem die wirklichen Geister den Alpdruck lüften. Puck, der Derbe, sei an diesem Tage der Plumpste. Alles, was Flügel des Geistes und der Seele hat, folge dem leichten Ariel zum Rosenhügel mit dem Schlosse Oberons. Tageshelle belichtet Wolken und Nebel, Morgenluft weht in Laub und Rohr – „und alles ist zerstoben". Die ganze leichte Elfenwelt zerfließt wie ein Hauch.

Das große Gedicht der Walpurgisnacht leidet schwer darunter, daß es an dieser Stelle Bruchstück geblieben. In Goethes Entwurf folgen jetzt die Satansszenen – der Gipfel, zu dem das Hexentreiben emporstrebt, das natürliche Ende und Ziel der ganzen in sich geschlossenen Dichtung. Das Intermezzo wäre dann wirklich ein Zwischenspiel, das man sich in seiner Leichtigkeit (in jedem Sinne des Wortes) gefallen läßt, über das man lächelt, um dann ausgeruht der furchtbaren Gewaltigkeit des Ausklangs entgegenzugehen, während jetzt als Ende der Walpurgisnacht das Nichtige zu einer durchaus unnatürlichen Wichtigkeit kommt.

„Einsamkeit. Öde. Trompetenstöße. Blitze, Donner von oben, Feuersäulen, Rauch, Qualm – Fels, der daraus hervorragt. Ist der Satan. Großes Volk umher. Versäumnis, Mittel durchzudringen. Schaden. Geschrei. Lied." In grenzenloser Frechheit verkehrt Satan das Weltrichteramt Christi ins Gegenteil. „Die Böcke zur Rechten, die Ziegen zur Linken." Unflätigste Derbheit entblößt die Urgemeinheit als das Böse selbst. Das heilige Rätsel der Erkenntnis „des ewigen Lebens der tiefsten Natur" löst sich in rohster Geschlechtlichkeit. Gold und Geschlechtsgier sind die treibenden Kräfte im gewöhnlichen Menschenleben. Die Weiber erhalten Belehrung. Der Chor bewundert die Gemeinheit als letzte Offenbarung. Die Unschuld wird verhöhnt. Die Mägdlein erhalten den guten Rat des Verderbens. Der Zeremonieenmeister, der sonst für gute Sitte und Form sorgt, verlangt hier als

Ritual die furchtbarsten Unanständigkeiten, die den Schmeichler begeistern. Höllenmetaphysik begleitet die Widerwärtigkeiten. Schmeichelgesang will Faust fangen, der sich unwillig abwendet. Nach Süden soll die Fahrt, – „doch dort bequeme dich zu wohnen Bey Pfaffen und bei Skorpionen". Sie verfehlen aber die Richtung und reiten nach Osten. So jagen sie vorbei an der Hochgerichtserscheinung. Ein wunderbares Chorlied ertönt auf das heiße Menschenblut. „Ein Blutquell rieselt nie allein." Es werden Bäche, „sie wälzen sich von Ort zu Ort, Es reißt der Strom die Ströme fort".

Wie gewaltig hebt sich nun aus dieser Welt der Furchtbarkeiten, Gewalttätigkeiten das Gretchenbild, das jetzt in der Walpurgisnacht, eine Erscheinung nach vielen anderen Erscheinungen auftauchend, sich fast verliert und gar keine Folgen hat. „Auf glühendem Boden. Nackt das Idol. Die Hände auf dem Rücken. Bedeckt nicht das Gesicht und nicht die Scham. Gesang. Der Kopf fällt ab. Das Blut spritzt und löscht das Feuer. Nacht. Rauschen. Geschwätz von Kielköpfen. Dadurch Faust erfährt." Und „Mitternacht. Versinken der Erscheinung. Vulkan. Unordentliches Auseinanderströmen. Brechen und Stürmen". So endet das Höllenspiel für Faust mit der Offenbarung über Gretchens Schicksal und Not – eine Offenbarung, die ihm selbst das Leben zur Hölle macht, – und führt damit unmittelbar zu den Schlußszenen der Gretchentragödie hinüber. Die Walpurgisnacht ist eine eigene Dichtung in drei Akten: die Welt des Schmutzes, die Welt der Nichtigkeit, die Welt des Bösen, – jeder Akt wieder eine Welt in sich. Was sie im „Faust" bedeuten sollte, ist ihrer gegenwärtigen Gestalt kaum abzulesen. Es fehlt die Höhe, in der alles gipfelt, und um deren willen alles eigentlich nur da ist. Damit fehlt zugleich die Überleitung zum Ausgang der Dichtung. Es fehlt der tiefste und es fehlt der letzte Sinn der Erfindung. Die Gelassenheit, mit der Goethe die Walpurgisnacht in ihrer Unfertigkeit nun dennoch in der endgültigen Gestalt der Dichtung stehen ließ, hat etwas großartig Unbekümmertes und war in der Tat nur bei einem Künstler von seiner Selbstsicherheit möglich. Die Satansszene hätte freilich zu ihrer Vollendung noch gewaltige Arbeit gefordert. Ob Goethe die Lust dazu verlor oder ob er seine lieben Deutschen zu gut kannte und wußte, wie wenige ein solches Werk der äußersten Wagnisse als Kunstwerk würden zu lesen wissen? Wahr ist

es: das Faustgedicht in seiner Volkstümlichkeit wäre durch die Satansszene schwer belastet worden. Aber die Weltliteratur ist nun um ein Werk von unerhörter Kühnheit und seltener Größe der Gestaltungskraft ärmer.

Die Walpurgisnacht ist noch einmal innerhalb des „Faust" eine selbständige, in sich ganz geschlossene Dichtung, eine Welt für sich. Im Urfaust wäre sie undenkbar gewesen. Erst im Geiste der Hexenküche konnte sie entstehen, und gleichzeitig mit dieser ist sie vermutlich geplant worden. Auch sie geht aus dem Geiste des Künstlers hervor, der in kühler Überlegenheit seinem Werke gegenübersteht und es in den kulturphilosophischen Zusammenhängen der Phantasiewelt sieht, in die es gehört. Es ist eine nordische Fabel, die den nordisch-mittelalterlichen Teufelsglauben mit seiner ganzen Mythologie voraussetzt. Über die Hexenküche wächst das spätere Werk in riesiger Mächtigkeit hinaus, – Werk eines tiefen, allumfassenden und unglaublich gebildeten Geistes. Es birgt in sich wahre Tiefen und Abgründe des Erkennens und sogar des Wissens, – das Wissen nicht nur um all die wunderlichen Überlieferungen von Teufels-, Hexen-, Elfen- und Satanswahn, wie es aus vielen, vielen alten Büchern zusammengelesen ist, sondern auch ein tiefstes Wissen um die Natur und ihre Geheimnisse und Spiele, Wissen der Beobachtung zugleich und des umfassenden Verstehens. Endlich ist das alles in eine wahre Weite und Größe der Gesamtansicht vom Menschlichen hineingehoben und z. T. satirisch hineingezwungen. Es durchleuchtet sich das ganze unheimliche Spiel der Unanständigkeiten, Nichtigkeiten, Gemeinheiten und des Bösen, von dem Menschenleben beständig unterwühlt und bedroht ist; – in mythischer Gestalt offenbart sich der Faustgedanke vom Menschentum als dem ewigen Kampf von Gott und Teufel in der Menschenseele, – der Gedanke, der sonst im Faustgedicht die seelischen Tiefen in der Entwicklung eines großen Menschen erleuchtet. Mit der Handlung des Gedichtes ist die Walpurgisnacht nur ganz lose verbunden. Es ist wirklich ziemlich töricht, zu sagen, daß Faust im Tanz mit der jungen Hexe den tiefsten Punkt seines sittlichen Falles erreicht. Wie schwächlich wäre diese Symbolik! Vielmehr betont das Gedicht immer wieder, wie vergeblich Mephisto den Faust zu fangen sucht, und wie der große Mensch in allen Gefahren der Erkenntnisneugier, die ihn tief auf die Widrigkeiten eingehen

läßt, doch immer den eigenen Weg behauptet. Das Ende wird ihm ja zum Rufe seiner Pflicht und läßt ihn zum Rettungsversuche für Gretchen jagen. Höchstens erklärt die neue Welt, die ihn umfängt, wie er ahnungslos bleiben konnte um Gretchens Geschick, – fern von ihr in ihrer letzten Not. Das aber ist wahr, daß die beiden Szenen, Hexenküche und Walpurgisnacht, einen anderen Geist atmen als die Faustdichtung sonst und zwar nicht nur im Urfaust, sondern auch in den Fortsetzungen. Sie verlangen daher auch eine andere Art der Erklärung. Nicht große Tiefen und Feinheiten des Erlebens im Ringen der Menschenseele um ihre Ewigkeiten in Wahrheit und Liebe sind zu ergründen. Nicht die gedankliche Tiefe des späteren Gedichts vom Sinn und letzten Wert des Lebens ist herauszustellen. Sondern überlegene Kühnheiten des virtuosen Könnens, reiche neckische und ernste Gedankenspiele, Weiten der Bildung und des Begreifens wollen erfaßt sein. Es gilt nicht mehr die Unmittelbarkeit des immer gleichen Seelentums im Menschen und im Leben, sondern eine sehr mittelbare, sehr vermittelte Welt der Bildung. Man möchte das Wort wagen: weniger Dichtung der Seele als Dichtung des Geistes, ja zuweilen des Verstandes.

In der Geschichte der Goethischen Arbeit am „Faust" ist es ein wichtiger Punkt. Die Dichtweise des Zweiten Teils bereitet sich vor. Auch die Erklärung geht zum erstenmal die Wege, zu denen der Zweite Teil immer wieder zwingen wird. –

Die drei letzten Szenen der Gretchentragödie folgen – „Trüber Tag. Feld." Im Elend! Verzweifelnd! „Nacht. Offen Feld." Was weben die dort um den Rabenstein? „Kerker." Mich faßt ein längst entwohnter Schauer. – Die jagenden Schlußszenen, die im Urfaust alle in Prosa geschrieben waren und von denen die erste jedem Umguß in Verse widerstrebte. Am 5. Mai 1798 schreibt Goethe an Schiller: „Einige tragische Szenen waren in Prosa geschrieben, sie sind durch ihre Natürlichkeit und Stärke, in Verhältnis gegen das andere, ganz unerträglich. Ich suche sie deswegen gegenwärtig in Reime zu bringen, da denn die Idee wie durch einen Flor durchscheint, die unmittelbare Wirkung des ungeheuern Stoffes aber gedämpft wird." So wandelt sich der Goethische Formbegriff von der Jugend zum Mannesalter. In der Jugend bedeutete die Form die rücksichtslose Wahrheit im Aus-

druck des künstlerischen Gedankens. Im Mannesalter ist es um eine Gestalt der Wahrheit zu tun, die dem Gefühl erträglich ist und dem ganzen Werke die Gleichmäßigkeit einer reichen und mannigfaltigen, aber in ihren äußersten Härten gedämpften Gefühlswelt gibt. Die Jugendform ist die Idee in ihrer Nacktheit, die Form des Mannes ist die Idee im Flor eines durchscheinenden Gewandes. So erhielt jetzt die Kerkerszene ihre Versgestalt. Keinen anziehenderen Gegenstand der künstlerischen Vergleichung gibt es als den des Einst und Jetzt in der Schlußszene des Ersten Teils.

Was in der älteren Szene Handlung war, wird jetzt Wort, ausschwingendes, breit ausladendes Wort. Damals: „Hier! Hier! Auf! Dein Zagen zögert den Tod heran!" Jetzt: „Hier wohnt sie hinter dieser feuchten Mauer, Und ihr Verbrechen war ein guter Wahn! Du zauderst, zu ihr zu gehen! Du fürchtest, sie wiederzusehen! Fort! dein Zagen zögert den Tod heran!" Das „Hier" wird verdeutlicht, der darin mitgedachte Gegensatz ausgesprochen. Zwei ganze Verse sprechen den Sinn des „Auf!" aus.

Sogar die Bühnenweisungen werden jetzt gesagt und ausgesprochen. „Faust zittert, wankt, ermannt sich und schließt auf, er hört die Ketten klirren und das Stroh rauschen." Jetzt: „Sie ahnet nicht, daß der Geliebte lauscht, Die Ketten klirren hört, das Stroh, das rauscht."

Der großartige künstlerische Gedanke, daß, wer zunächst durch diese Türe tritt, für Gretchen der Henker ist und demnach nun der Geliebte als der Henker, der er in ihrem Leben war, ihr naht, war schon damals wie alle bildenden Gedanken der Szene gefunden. Zwei Zeilen können unverändert übernommen werden. Nun aber bekommen sie ihre Reimworte: „Bist du ein Mensch, so fühle meine Not." „Du wirst die Wächter aus dem Schlafe schreien." Damit wird die ungeheure Gedrungenheit gelöst. So erhalten auch weiter die herausgestoßenen Angstworte Zug um Zug ihre ausführliche Deutung. „Weg! Um Mitternacht!" Jetzt: „Wer hat dir, Henker, diese Macht Über mich gegeben! Du holst mich schon um Mitternacht! – Erbarme dich und laß mich leben" wird aus ihrer folgenden Rede hier bereits herangezogen, und Fausts unvergleichlich belebendes abwehrendes „Laß" fällt weg. „Bin ein armes junges Mädchen. Sieh nur einmal die Blumen an, sieh nur einmal die Kron." Jetzt: „Bin ich doch noch so jung, so jung! Und soll

schon sterben! Schön war ich auch, und das war mein Verderben. Nah war der Freund, nun ist er weit; Zerrissen liegt der Kranz, die Blumen zerstreut." Damals: „Erbarme dich mein! Was hab ich dir getan? Hab dich mein Tage nicht gesehn." Jetzt: „Fasse mich nicht so gewaltsam an! Schone mich! Was hab ich dir getan? Laß mich nicht vergebens flehen, Hab ich dich doch mein Tage nicht gesehen." Während die Gewalt der Dichtung in der Urgestalt ganz wesentlich in den unausgesprochenen Verbindungsgedanken zwischen den springenden Sätzen liegt, werden alle diese Verbindungen jetzt ausgesprochen und eingesetzt, und das arme, in seiner Angst verirrte Kind wird mitten im Wahnsinn eine vorzüglich verdeutlichende Rednerin. Die Folge der gestaltenden Gedanken ist völlig unverändert. Aber es ist, als ob ein Künstler, der damals nur diesen künstlerischen Gedanken in seiner nackten Kraft gab, inzwischen eine unglaubliche Fülle der Ausdrucksmittel im Wort gewonnen hätte und mit ihnen den Gedanken nun verdeutlichend, ausfüllend im wahrsten Sinne des Wortes umschreibt.

Es ist unmöglich und auch unnötig, dies Zug um Zug zu verfolgen. Der ganz geniale Einfall, mit dem der zweite Akt des furchtbaren Spiels beginnt, war, daß Faust sie mit ihrem Namen ruft. Wie mächtig schlägt das im Urfaust ein! Alles Anschaulichkeit, alles Handlung, alles die Wirklichkeit der Natur, – man wäre versucht, zu sagen: nichts Wort. „Marg.: Sieh das Kind! Muß ich's doch tränken. Da hatt ichs eben. Da! Ich habs getränkt. Sie nahmen mirs und sagen, ich hab es umgebracht, und singen Liedcher auf mich! Es ist nicht wahr – es ist ein Märchen, das sich so endigt, es ist nicht auf mich, daß sie's singen.

Faust (der sich zu ihr hinwirft): Gretchen!

Marg. (die sich aufreißt): Wo ist er! Ich hab ihn rufen hören! Er rief Gretchen!"

Jetzt wird alles vermittelt, ausgeführt, ausgeschwellt, in vollendeter Schönheit und Gewalt der Sprache, aber man genießt den ausschwellenden Sprachstrom; und die Freude am Wort, die förmlich auch Gretchen zu spüren scheint, lindert die Mächtigkeit des Erlebnisses. Faust damals, ganz auf die Handlung der Rettung bezogen! „Sie verirrt und ich vermags nicht." Jetzt weich und rein gefühlsmäßig: „Werd ich den Jammer überstehen?" Dann: „Marg.: Ich bin nun

ganz in deiner Macht" – auch ein Überschauen der Lage, das ihr im Urfaust völlig fehlt; – weiter: „Laß mich nur erst das Kind noch tränken. Ich herzt es diese ganze Nacht; Sie nahmen mirs, um mich zu kränken, Und sagen nun, ich hätt es umgebracht. Und niemals werd ich wieder froh. Sie singen Lieder auf mich! Es ist bös von den Leuten! Ein altes Märchen endigt so, Wer heißt sie's deuten!

Faust (wirft sich nieder): Ein Liebender liegt dir zu Füßen, Die Jammerknechtschaft aufzuschließen.

Marg. (wirft sich zu ihm): O laß uns knien, die Heilgen anzurufen! Sieh! Unter diesen Stufen, Unter der Schwelle Siedet die Hölle. Der Böse, Mit furchtbarem Grimme, Macht ein Getöse!

Faust (laut): Gretchen! Gretchen!

Marg. (aufmerksam): Das war des Freundes Stimme! (Sie springt auf, die Ketten fallen ab.) Wo ist er? ich hab ihn rufen hören. Ich bin frei! Mir soll niemand wehren. An seinen Hals will ich fliegen, An seinem Busen liegen! Er rief Gretchen!" Früher waren es neun Zeilen, jetzt sind es siebenundzwanzig, – die Stelle ist auf das Dreifache ausgedehnt. Die Menschen sind aus der unmittelbaren Not gelöst, sie haben Übersicht ihrer Lage und achten auf ihre Gefühle.

Dabei ist es Dichtung höchster Art, wie die neue Form den entscheidenden Augenblick des Erkennens in sich entfaltet und steigert, der früher nur ein Kampf war, – das lösende „Ich bin's", das jetzt erst gefunden wird, das Aufjauchzen der Befreiung, das Auftauchen süßer Bilder der Erinnerung, das Weilen in der Seligkeit, da doch die größte Eile allein retten kann. Dann aber wieder die Beredsamkeit des Gefühls! Damals: „Küsse mich. Kannst du nicht mehr küssen? Wie! Was! Bist mein Heinrich und hasts Küssen verlernt! Wie sonst ein ganzer Himmel mit deiner Umarmung gewaltig über mich eindrang! Wie du küßtest, als wolltest du mich in wollüstigem Tod ersticken! Heinrich, küsse mich, sonst küß ich dich! (Sie fällt ihn an). Weh! Deine Lippen sind kalt! Tot! Antworten nicht!" Jetzt heißt es: „Wie! du kannst nicht mehr küssen? Mein Freund, so kurz von mir entfernt, Und hasts Küssen verlernt? Warum wird mir an deinem Halse so bang? Wenn sonst von deinen Worten, deinen Blicken Ein ganzer Himmel mich überdrang, Und du mich küßtest, als wolltest du mich ersticken. Küsse mich, Sonst küß ich dich. (Sie umfaßt ihn.) O weh! Deine Lippen

sind kalt, Sind stumm. Wo ist dein Lieben Geblieben? Wer brachte mich drum?" Früher erlebt Gretchen nur das unmittelbar Gegenwärtige – jetzt kennt sie den Sinn des Erlebens, deutet es und spricht ihn aus.
Es begegnet, daß bei dieser sänftigenden und ausbreitenden Weise unvergleichliche Mächtigkeiten der Knappheit gar zu weich umschrieben werden. Ursprünglich hieß es: „Mein Kind hab ich ertränkt. Dein Kind! Heinrich!" Jetzt dagegen: „Mein Kind hab ich ertränkt. War es nicht dir und mir geschenkt? Dir auch – du bists, ich glaub es kaum." Freilich, auch unsagbar rührend spricht dann wieder dies verfeinerte Gefühl. „Du sollst überbleiben, überbleiben von allen. Wer sorgte für die Gräber! So in eine Reihe ich bitte dich, neben die Mutter den Bruder da! Mich dahin und mein Kleines an die rechte Brust. Gib mir die Hand drauf, du bist mein Heinrich." Jetzt aber: „Nein, du mußt übrig bleiben! Ich will dir die Gräber beschreiben. Für die mußt du sorgen Gleich morgen. Der Mutter den besten Platz geben, Meinen Bruder sogleich darneben, Mich ein wenig beiseit, Nur nicht gar zu weit! Und das Kleine mir an die rechte Brust. Niemand wird sonst bei mir liegen! – Mich an deine Seite zu schmiegen, das war ein süßes, ein holdes Glück! Aber es will mir nicht mehr gelingen; Mir ists, als müßt ich mich zu dir zwingen, Als stießest du mich von dir zurück; Und doch bist du's und blickst so gut, so fromm." Die ganze Erklärung über ihr zwiespältiges Gefühl ist neu.
Je schrecklicher das Ende, um so reicher quillt das Wort und lindert und löst. Gewaltig im Urfaust die zwei Zeilen: „Der Kerker ist offen, säume nicht." „Marg.: Sie lauren auf mich an der Straße am Wald." Jetzt voll und weich: „Faust: Du kannst, so wolle nur! Die Tür steht offen. Marg.: Ich darf nicht fort; für mich ist nichts zu hoffen. Was hilft es fliehn? Sie lauern doch mir auf. Es ist so elend, betteln zu müssen, Und noch dazu mit schlechtem Gewissen! Es ist so elend, in der Fremde schweifen, Und sie werden mich doch ergreifen!" Große Mächtigkeiten der kürzesten Erwiderung schwinden. „Marg.: Fort! rette! rette!" (Nämlich das ertrinkende Kind.) Jetzt: „Rette! Rette!" Faust: „Besinne dich doch! Nur einen Schritt, so bist du frei." Es gibt wohl auch einmal ein reines Füllwort, das durchaus abstumpfend wirkt. „Da sitzt meine Mutter auf einem Stein und wackelt mit dem Kopf." Jetzt: „Da sitzt meine Mutter auf einem

Stein! Es faßt mich kalt beim Schopfe. Da sitzt meine Mutter auf einem Stein Und wackelt mit dem Kopfe." Wieder statt der bloßen Bühnenweisung, d. h. statt der Handlung, die sich selbst erklärt und keines Wortes bedarf: „Faust (ergreift sie und will sie wegtragen)", nun: „Faust: Hilft hier kein Flehen, hilft kein Sagen, So wag ich's, dich hinwegzutragen." Ein Wörtchen wird weggelassen, und das Unerträglichste des unmittelbaren Miterlebens ist vermieden. „Die Glocke ruft! – Krack, das Stäbchen bricht!" Dann nur der eine Satz: „Es zuckt in jedem Nacken die Schärfe, die nach meinem zuckt! – Die Glocke hör!" Auch dies wird in allen unausgesprochenen Zwischengedanken des Geschehens ausgeführt, aber die Glocke, die der Leiche des Hingerichteten zum Grabe läutet, fällt weg. „Die Glocke ruft, das Stäbchen bricht. Wie sie mich binden und packen! Zum Blutstuhl bin ich schon entrückt. Schon zuckt nach jedem Nacken Die Schärfe, die nach meinem zückt. Stumm liegt die Welt wie das Grab! Faust: O wär ich nie geboren!" Der Vernichtungsseufzer des Faust findet sich im Urfaust nicht. Jedes Bewußtsein um das, was sie erleben, fehlt den Menschen der Urfaustszene, sie erleben nur.

Der letzte Schluß erfährt eine wirkliche Änderung des Sinns. Im Urfaust: „Marg.: Der! der! Laß ihn, schick ihn fort! der will mich! Nein! Nein! Gericht Gottes komm über mich, dein bin ich, rette mich! Nimmer, nimmermehr! Auf ewig lebe wohl. Leb wohl, Heinrich.

Faust (sie umfassend): Ich lasse dich nicht.

Marg.: Ihr heiligen Engel, bewahret meine Seele! – mir graut's vor dir, Heinrich.

Meph.: Sie ist gerichtet. (Er verschwindet mit Faust, die Türe rasselt zu, man hört verhallend): Heinrich! Heinrich!"

Jetzt: „Marg.: Was steigt aus dem Boden herauf? Der! der! Schick ihn fort! Was will der an dem heiligen Ort? Er will mich.

Faust: Du sollst leben!

Marg.: Gericht Gottes! dir hab ich mich übergeben!

Meph. (zu Faust): Komm! komm! Ich lasse dich mit ihr im Stich!

Marg.: Dein bin ich, Vater! Rette mich! Ihr Engel! ihr heiligen Scharen, Lagert euch umher, mich zu bewahren! Heinrich! Mir graut's vor dir!

Meph.: Sie ist gerichtet!

Stimme (von oben): Ist gerettet!
Meph. (zu Faust): Her zu mir! (Verschwindet mit Faust.)
Stimme (von innen, verhallend): Heinrich! Heinrich!"
Die Gedanken waren auch hier alle gefunden, aber eine durchgängige Belebung des Spiels tritt ein, eine Fülle von Beziehungen wird eröffnet. Dafür ist die zwingende Geschlossenheit des Dramas im Urfaust verloren gegangen. Gretchens knapp hervorgestoßene Sätze damals sagen, daß sie, vom Mephistos plötzlichem Erscheinen erschreckt, von der Gewalt des Teufels zum Gericht Gottes sich wendet und im „Nimmer, nimmermehr!" von Faust dem Teufelsgenossen in der Klarheit der Gottergriffenen sich abkehrt. Da Faust sie nicht lassen kann und will, fleht sie die Engel um Bewahrung ihrer Seele an und fühlt das Grauen vor ihm. Mephistos Herzlosigkeit sieht hier nur, daß sie verloren ist, und der Hauch der sterbenden und dennoch unendlichen und ewigen Liebe ist in dem letzten verhallenden Ruf. Dies ist der Ausklang der Liebestragödie und weiter nichts. Jetzt paßt sich alles in einen neuen Sinn. Dem Urfaustgretchen wäre nichts unmöglicher, als vom Kerker zu sprechen als einem heiligen Ort. Das neue Gretchen aber fühlt in dieser letzten Not die Gegenwart ewiger Entscheidungen vor Gott. Der neue Faust fühlt nicht, daß er sie nicht lassen kann, sondern nur, daß sie leben soll. Und Mephisto drängt und droht, sie im Stich zu lassen. Die Handlung ist äußerlich mehr belebt und bereichert. Der seelisch tiefe Sinn der Abwendung vom teufelsgesellten Geliebten zu Gott ist verloren gegangen. Nur Hilfe der Engelscharen erfleht das arme, geängstigte Kind, dem es sogar vor dem Geliebten zu grauen beginnt. Vollends unmöglich wäre in dem grimmigen und entschlossenen Naturalismus des Urfaust gewesen, daß die übersinnliche Welt inmitten der Seelenstürme das Wort erhielte. Nun aber antwortet der oberflächlichen gleichgültigen Mephistoschnödigkeit: sie ist gerichtet! die Himmelsstimme: sie ist gerettet. Nur dem irdischen Gericht verfällt sie, das himmlische Gericht Gottes spricht die Schuldig-Unschuldige frei. Mit solchem Gewaltmittel der Kunst löst sich der ganz im Irdischen befangene Krampf der naturalistischen Jugendtragödie und löst sich nun vollends auch die Angst unserer Herzen. Wir sind künstlerisch in einer ganz veränderten Welt. Mephistos Ruf: Her zu mir! endet jetzt die Handlung. Er reißt Faust an sich und zu neuem Erleben

fort, möglicherweise selber erschreckt durch den Himmelsruf; – das Walten der oberen Mächte hat ihn bei Gretchen um den Sieg gebracht. Auch Gretchens letzter verhallender Liebesruf hat jetzt einen anderen Klang. Im Urfaust tönt mit den letzten Sätzen die Gretchentragödie aus. Jetzt wird sie durch die letzten, scheinbar unbedeutenden Änderungen als ein Stück und Teil ins Ganze der Faustdichtung hineingefügt.

Wir haben es in der Entstehung des Faustgedichts als eine Tatsache von hoher Bedeutung hinzunehmen, daß Goethe in der Zeit, in der er die entscheidende Arbeit für die Vollendung seiner Dichtung tat, die Kerkerszene in ihrer ursprünglichen Gestalt nicht erträglich fand. Nicht nur der veränderte Künstler kommt zu diesem Urteil. In ihm redet der Geist in jener Gestalt der Reife, bei der die Vollendung des „Faust" als einer einheitlichen Dichtung möglich wurde. Dieser Reife aber steht die Jugendkunst nicht als eine Unreife gegenüber, sondern als eine frühere, in sich selber ganz vollendete Form. Selten ist an einem so deutlichen Schulbeispiel zu lernen, daß in der Kunst die Form alles ist. Die Form ist die Gestaltungsweise des künstlerischen Stoffes. Als der Urfaustdichter in der Kerkerszene das stärkste Werk der germanischen naturalistischen Tragödie schuf, entsprang sie ihm in den genialen Schöpfungsgedanken, die das Vorspiel und die fünf Akte in der schärfsten Gliederung gegeneinander abheben: – – vom bangen Augenblick der Erwartung zur Erscheinung des Geliebten als des Henkers und weiter durch den Ruf „Gretchen" zum Erwachen; nun entfaltet sich die Klarheit, die zugleich die Entsetzlichkeit ist und den Entschluß lähmt; der Versuch der gewaltsamen Rettung verwirrt das arme Gretchen völlig; – wieder versinkt sie in Todesangst in ihrem Wahnlied vom letzten Tag, dem Todestag, dem Hochzeitstag; Mephisto erscheint, der diese Liebe endet und Gretchen im Ewigen die Rettung suchen läßt. Einzige Aufgabe ist, diese bildenden Gedanken in ihrer völligen Nacktheit heraustreten zu lassen. Alles ist Handlung, alles ist unmittelbares Erlebnis, alles ist Sache, nichts ist Bewußtsein über die Sache und Lage, nichts Grübelei, nichts gedankliche Übersicht. So entsteht eine Dichtung, die zu leidenschaftlichem Mitleben und geradezu schöpferischem Mitgestalten zwingt, die in ihrer anscheinend selbstverständlichen Folge eine Unendlichkeit von Beziehungen in sich trägt und

in der Seele des Vernehmenden mitklingen läßt. Jetzt aber wird das Faustgedicht vollendet als eine einheitliche Dichtung vom Sinn des Lebens. Gedankliche Überschau des Lebens in seiner Ganzheit ist die letzte schaffende Kraft des neuen Gedichts. Die Schöpfungsgedanken sind alle gefunden und bleiben bewahrt, – die geniale Urtat ist damals ein für alle Male geschehen. Aber nicht mehr um das leidenschaftliche Mitleben in der Einzigkeit des tragischen Gesichts ist es jetzt zu tun: eine große Ruhe des Schauens tritt ein. Die Dichtung muß ein Ungeheures fortschreitend umfassen, sie darf nicht im Einzelnen der tragischen Erschütterung erliegen. Es soll in ihr alles Einzelne gerade in der Fülle seiner Beziehungen entfaltet sein. Nirgends darf die durchsichtige Klarheit der fortleitenden und verbindenden Gedanken fehlen. Nicht die Einzigkeit eines einzelnen starken Erlebens beschäftigt den Dichter, sondern der Zusammenhang, für den alles Einzelne nur ein Teil in einem Ganzen ist. Wir sollen immer bereit bleiben, erst mit dem Ganzen das Gedicht als eine Gesamtoffenbarung zu empfangen. Die Menschen der Szene werden aus Erlebenden in ihrer Unmittelbarkeit fast ein wenig zu Symbolen. Wohl sind sie Menschen von Fleisch und Blut, leidenschaftlich Erschütterte, aber sie bleiben dennoch immer ein wenig Geister, die um sich wissen und sich in ihrer Lage überschauen. Sie stoßen auch nicht ihre Worte in abgehackten Ausrufen heraus; – die ganze Urfaustszene besteht wesentlich aus solchen Stoßworten. Sie reden weiche, melodische, weit ausschwellende und zuweilen weit ausladende Sprache, – Dichtersprache, die, in all ihrem Wandel doch immer dieselbe, jetzt das Ganze der Dichtung tragen muß. Dies alles verlangt die Faustdichtung als das, was sie jetzt ist, als Idee. Zwei Stilweisen treten an derselben Szene, an demselben dichterischen Entwurf auseinander. Derselbe Dichter war der größte Naturalist der germanischen Tragödie und wird nun ihr größter Symboliker. Die Dichter werden sich in Vorliebe und Ablehnung verschieden für die eine oder die andere dieser Gestalten entscheiden je nach den Wegen, die ihre eigene Kunst, die die Kunst in ihrer Zeit geht. Goethe trug nacheinander das All der Kunstarten und Stilarten in seiner Seele. Es gibt hier keine absolute Entscheidung, so wie es keine absolute Kunst gibt. Die Kerkerszene in ihrer Urgestalt ist das mächtigste Werk des tragischen Naturalismus, die Kerkerszene in ihrer Endgestalt ist ein Höchstes

vollendeter Schönheit. Hat sie an unmittelbarer Gewalt ohne Frage verloren, so hat sie an Süße und Reife der Innerlichkeit gewonnen. Nicht im Stil des tragischen Naturalismus konnte die Faustdichtung vollendet werden.

Damit ist die ganze Arbeit des Ersten Teils getan. Welch eine Riesenarbeit ist es gewesen! Gegeben waren die auseinanderfallenden Bruchstücke einer genialen Sturm- und Drangtragödie mit einigen Hindeutungen auf einen Gesamtsinn, einen Plan, der eigentlich nur eine Idee und selbst dies kaum war. Hineingestaltet ist zunächst ein tiefsinniger Gedanke, der im Ringen um unbedingte Wahrheit wie im Erleben der unbedingten Liebe das ewige Kämpfen der hochgearteten Menschenseele erschaut. Alles früher um seiner selbst willen Geschriebene reiht sich nun in einen großen Zusammenhang ein. Damit aber die so entspringende Einheit wirklich werde, waren alle die schon vollendeten Stücke in sich zu runden und in Stetigkeit zu bringen. Herrliche neue Szenen füllten vor allem die „große Lücke" aus. Der Erste Teil des „Faust" besteht jetzt aus mindestens fünf in sich selbständigen Stücken. Die Vorspiele sind eine Dichtung für sich, in sich geschlossen und fertig die Tragödie Forscher, Erdgeist, Wagner als die Tragödie vom genialen Erkennen, ebenso ein Werk für sich das ganze Spiel bis zur vollzogenen Verbindung mit dem Teufel, – die selbständigen mythischen Szenen der Hexenküche und der Walpurgisnacht kommen hinzu. Endlich beginnt das Eingehen auf Welt und Leben, die Weltfahrt, auch sie bereits in zwei in sich geschlossenen Stücken, Auerbachs Keller und der Gretchentragödie. Diese sind nicht mehr Einzelheiten, um des Spaßes willen an ihrem bunten Reichtum oder in der Ergriffenheit durch ihren menschlich-dichterischen Gehalt geschrieben, sondern sie sind jetzt die ersten Schritte Fausts auf seinem Lebenswege mit dem Teufel, seine ersten Erprobungen, die vergeblich versuchen, ihn zum Stillstand im sinnlichen Behagen zu bringen. Man versteht die humoristische Unlust Goethes vor dieser Arbeit als das Ächzen unter einer übergewaltigen Aufgabe. Aber das Werk, wie es geworden, ist nun auch die reichste Dichtung der Weltliteratur.

Inhaltsübersicht für den ersten Band

Vorwort 7

Einleitung 13

Der Faustgedanke in seinem Wandel durch die Jahrhunderte 13. Faust unter den Weltdichtungen 15. I. Faustgedanke, Magussagen 17. Simon Magus. Cyprian von Antiochia 18. Theophilus von Cilicien 21. II. Der geschichtliche Faust 22. III. Die Volksbücher 27. Volksbuch von 1587 27. Widmanns Faustbuch 31. Pfitzer 32. Der Christlich Meinende 33. IV. Marlowes Faust 34. V. Das deutsche Volksschauspiel vom Faust 36. VI. Lessings Faust 38. VII. Faust im Sturm und Drang 42. Lenz, Maler Müller 42. Klinger 44. VIII. Das achtzehnte Jahrhundert in der deutschen Geistesgeschichte 46. Klopstock, Gottsched, Lessing, Winckelmann 48. Wieland, Hamann, Herder 50. Goethe und sein Jahrhundert 52. Goethe und sein Faust 53.

Erstes Buch 55

1. Goethe bis zum Urfaust 57

Kindheit 57. Leipzig 59. Frankfurt 61. Straßburg 64. Herder 65. Friederike 69. Frankfurt 70. Wetzlar 71. Frankfurt 72. Lili 72. Menschenflut 73. Shakespeare 73. Spinoza 75. Dichtungen 78. Fastnachtsspiele, Dramenentwürfe, Götz 78. Werther 82. Clavigo, Stella, Künstlerdramen 85. Der Ewige Jude, Ganymed, Prometheus, Mahomet 86.

2. Der Urfaust 88

Der erste Faustmonolog 88. Puppenspiel 88. Erster Absatz 89. Rückschau, Stocken, Klarheit 92. 93. Erleuchtung 94. Erdgeist 96. Wagner 100. Der Genius zwischen Gott und dem Philister 104. Die erste Faustszene und die Weltgeschichte des Geistes 107. Die Magie 108. Schauende Erkenntnis, Kabbala, italienische Renaissancephilosophie, Neuplatonismus 111. Mystik, Swedenborg 112. Herder 114. Kant: Kritik der reinen Vernunft 117. Faustkritik und Wagnerkritik 119. Schülerszene 123. Faust und Mephistopheles 127. Auerbachs Keller 129. Landstraße 132. Gretchentragödie 133. Der erste Akt, erste Szene 134. Ein kleines reinliches Zimmer 137. Allee 139. Der zweite Akt 141. Nachbarin Haus 141. „Wie ist's?" 144. Garten 145. Gartenhäuschen 148. Der dritte Akt 149. Gretchen am Spinnrade 150. Marthes Garten 151. Religionsgespräch 153. Der vierte Akt 156. Am Brunnen 156. Zwinger 158. Dom 159. Valentinszene 161. Der fünfte Akt 162. „Im Elend! Verzweifelnd!" 163. Nacht, Offen Feld 164. Kerkerszene 164. Gretchentragödie als große Dichtung 166. Stil 167. Dichterische Gedanken 167. Gestalten 169. Die Gretchentragödie im Ganzen des Faustentwurfs 171. Der Faustplan des jungen Goethe 172. „Faust" und Goethes Leben 174.

Zweites Buch 177

1. Goethe bis zum Faustfragment (1790) 179

Übergang. An Gustchen Stolberg 179. I. Weimar 180. Anna Amalia,

Karl August, Luise 181. Erziehung des Herzogs im Sturm und Drang 183. Goethe der Beamte 184. Goethes neue Seele, Tagebuch 186. Wirklichkeitssinn, Selbstlosigkeit, Nüchternheit 189. Naturforschung 190. Geologie, Der Granit 192. Der neue Naturbegriff, Botanik 195. Osteologie, Zoologie, Methode der Urphänomene 196. Die Naturansicht als persönliche Tat 199. Natur als Kunstwerk. Die Natur und Goethes Geist 200. Goethes Natur und die gelehrte Welt 202. Der Aufsatz „Die Natur" 203. Frau von Stein 205. Goethische Liebe 209. II. Reisen als Erziehung, Reise in den Harz 210. „Harzreise im Winter" 212. Leipzig, Dessau 213. Berlin 214. Winterreise in die Schweiz 216. „Gesang der Geister über den Wassern" 219. III. Dichtungen, Hans Sachsens poetische Sendung 220. Geschwister 221. Gelegenheitsdichtungen, Maskenzüge 223. Lila, Singspiele, Jery und Bätely, Scherz, List und Rache, Die Fischerin 225. Triumph der Empfindsamkeit, Die Vögel, Tiefurter Journal 226. Elpenor 227. Miedings Tod 228. Ilmenau 230. An den Mond 231. Das Göttliche 233. Iphigenie, Tasso, Wilhelm Meister 233. Wilhelm Meisters theatralische Sendung 233. IV. Weimarer Leben, Zwischen den Höfen 241. Frau von Stein, Stellung zu Weimar 244. Herder und Goethe 246. Die Ideen 249. Geschichts- und Naturphilosophie 250. Spinoza 252. Das Evangelium von Weimar 253. Die Gemeinde Goethe, Frau von Stein, Herders 254. V. Italienische Reise 255. Italien befreit und vollendet den neuen Künstler und Menschen in Goethe 256. An den Gegenständen sich selber kennen lernen. Welterkenntnis und Selbsterkenntnis 258. Realismus, Künstlertum der großen Kunst 260. Klassizismus 263. Rom 264. Naturerkenntnis, Kunsterkenntnis 266. Neapel, Pästum, Sizilien 267. Zweiter Römischer Aufenthalt 270. VI. Abschluß von Iphigenie, Egmont, Tasso, Faust geplant 272. Iphigenie auf Tauris 272. Egmont 279. Tasso 284. Faust 294.

2. Das Faustfragment 296

Faustfragment und Urfaust 296. „Und was der ganzen Menschheit zugeteilt ist" 297. Faust und Mephistopheles 299. „Verachte nur Vernunft und Wissenschaft" 299. Schülerszene 301. Auerbachs Keller 305. Hexenküche 308. Goethes Wandlung in Italien und die Hexenküche 312. Die Hexenküche im Ganzen des Faust 315. Wald und Höhle 316. „Wald und Höhle" in der Gretchentragödie 321. Das Faustfragment als Ganzes 325.

Drittes Buch 327

1. Goethe bis zum Ersten Teil des Faust 329

I. Rückkehr nach Weimar 330. Metamorphose der Pflanze 332. Einfache Nachahmung der Natur, Manier und Stil 333. Der Römische Karneval 334. Erkennen und Frömmigkeit in Goethe 337. Goethe und das moderne Bildungsproblem 338. II. Christiane 341. Bruch mit Frau von Stein 347. III. Französische Revolution 351. Farbenlehre 354. IV. Amtliche Tätigkeit, Jena 357. Weimarer Theater 358. Reise nach Venedig 358. Reise nach Schlesien 360. Kampagne in Frankreich 361. Belagerung von Mainz 363. V. Freundschaft mit Schiller 363. Schillers Briefe an Goethe 364. Deutung der Goethischen Geistigkeit und seines Künstlertums 366. Ge-

spräch über die Urpflanze 369. Schillers Entwicklung durch Kant zu Goethe 370. Goethes Realismus und Schillers Idealismus 372. Goethe und Kant 375. Goethe die Erfüllung Kants 376. Der Deutsche Geist: die Einheit von Kant, Schiller und Goethe 378. Geistige und sittliche Höhe des deutschen Geisteslebens 379. VI. Das Bündnis von Goethe und Schiller 380. Gegenseitige Einwirkung 381. Goethes dichterische Entwicklung in der Schillerzeit 382. Reineke Fuchs 382. Römische Elegieen 383. Venezianische Epigramme 386. Wilhelm Meisters Lehrjahre 387. Im Verhältnis zur theatralischen Sendung 388. Fünftes Buch 391. Sechstes Buch 392. Siebentes, achtes Buch 394. Ästhetische Erziehung 396. Kranz der Frauen 397. Bildungsroman 398. Hermann und Dorothea 399. Landschaft, Menschen 400. Welt und Zeit 402. Die Erzählung 403. Freude am deutschen Menschen 405. Griechenheit und Deutschheit 405. Achilleis 406. Xenien 409. Balladen 409. Elegieen 410. Epigramme 411. Die natürliche Tochter 412. Schillers Tod 415. Neue Arbeit am Faust 416. Schiller und Goethe in der Zusammenarbeit am „Faust" 418. Schillers Forderungen an den vollendeten Faust 420. Der Schillergeist im Faust 423.

2. Der Erste Teil des Faust 424

Verhältnis zum Fragment 424. Zueignung 425. Vorspiel auf dem Theater 427. Direktor und Dichter 430. Die Idee der Poesie 431. Dichter und lustige Person 433. Schluß des Direktors 434. Prolog im Himmel 436. Die Faustidee 439. Menschenleben im Gedanken des Teufels und Gottes 440. Die Entwicklungsidee als Evangelium 442. Schlußwort des Teufels 444. Fortdichtung des Ersten Faustmonologs 446. Das ungewisse Menschenlos 447. Wiederaufnehmen der alten Motive 448. Staub 449. Durchführung in drei Sätzen 450. Osterchöre 452. Osterspaziergang 455. Volk, Leben und Faust 455. Wendung zum Leben 458. Verbindung mit den Geistern 461. Studierzimmerszene 462. Die Gottesnähe und der Teufel 464. Die Beschwörung 467. Selbstvorstellung des Mephistopheles 468. Gott und der Teufel 470. Der Vertrag. Das Geisterlied 471. Zweite Studierzimmerszene 473. Der Fluch über das Leben 475. Die Wette 478. Der Pakt 480. Hinübertasten zum bereits fertigen Teil der Szene 483. Erste Hälfte des Satzes „Und was der ganzen Menschheit zugeteilt ist" 484. Der neue und der alte Teil der Szene 485. Schülerszene 487. Übergang zur Weltfahrt 487. Disputationsaktus 488. „Wald und Höhle" 488. Valentinszene 489. Walpurgisnacht 492. Die Hexen 494. Die Unzufriedenen 498. Der Tanz 499. Die Gretchenerscheinung 501. Das Zwischenspiel „Walpurgisnachtstraum". Die Elfen 503. Religion, Kunst, Leben, Philosophie 504. Politik, Schluß 506. Die Satansszenen 507. Gesamtcharakter der Walpurgisnacht 509. Katastrophe der Gretchentragödie 510. Umguß der Kerkerszene 510. Kerkerszene im alten und im neuen Stil 517. Abschluß und Gesamtcharakter des ersten Teils 519.

Gedruckt bei
Poeschel & Trepte
in Leipzig